Archäologie

Studien zum

Barberinischen Mosaik

in Palestrina

INAUGURAL-DISSERTATION
zur Erlangung der philosophischen Doktorwürde bei der HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT der SCHLESISCHEN FRIEDRICH WILHELMS-UNIVERSITÄT zu BRESLAU

vorgelegt von

EVA SCHMIDT

PROMOTION: 16. FEBRUAR 1929

Breslau 1927

Buchdruckerei HEITZ & Co. Strassburg

Gedruckt
mit Genehmigung der Philosophischen Fakultät der Schlesischen
Friedrich Wilhelms-Universität zu Breslau.

Berichterstatter: Herr Professor Dr. Weege.

Die vollständige Arbeit erscheint, mit 7 einfachen und 4 Doppeltafeln versehen, als Heft 127 der Serie *„Zur Kunstgeschichte des Auslandes“* im Verlage J. H. Ed. Heitz, Strassburg.

LEBENSLAUF.

Ich bin am 27. Juni 1902 in Breslau, als Tochter des juristischen besoldeten Stadtrats Friedrich Schmidt und seiner Ehefrau Gertrud geb. Neugebauer, geboren.

In den Jahren 1909 bis 1913 besuchte ich das Lyzeum von Fräulein Anna Hontschik in Breslau; zu Ostern 1913 wurde ich in die hiesige Augusta-Schule aufgenommen und zu Ostern 1916 in die Untertertia der Studienanstalt der Augusta-Schule versetzt. Am 13. Februar 1922 bestand ich dort das Abiturienten-Examen unter Befreiung von der mündlichen Prüfung. Im Sommersemester 1922 wurde ich als Studentin der philosophischen Fakultät an der Universität Breslau immatrikuliert und hörte bis zum Sommersemester 1927 philosophische und staatswissenschaftliche Vorlesungen mit einer Unterbrechung von zwei Semestern 1923/24, in denen ich in dem Bankhause von Wallenberg, Pachaly & Co, hier, tätig war.

Ich hörte Vorlesungen und nahm an Seminarübungen teil bei den Herren Professoren Dr.Dr. Baumgarten, Brecht, Bruck, Drescher, Grisebach, Helfritz, Holtzmann, Hönigswald, Kornemann, Kühnemann, Landsberger, Malten, Patzak, Siebs, Unger, Weege, Ziekursch. Ich bekunde hier meinen verehrten Lehrern aufrichtige Dankbarkeit und hebe noch insbesondere hervor, dass mir auf Anregung des Herrn Professors Dr. Weege durch den damaligen Rektor, Herrn Geheimen Regierungsrat, Professor Dr. Kornemann im Frühjahr 1927 das Stipendium des Ehrensenators unserer Universität, Herrn John M. Wülfing in Saint-Louis U.S.A. gewährt wurde. Dadurch wurde es mir erleichtert, für die gründliche Vorbereitung zu meiner Doktor-Arbeit mehrere Wochen in Rom am «Deutschen Archäologischen Institut» zu arbeiten. Meine Doktor-Dissertation: «Studien zum Barberinischen Mosaik in Palestrina» habe ich im Juli 1927 abgegeben; am 30. November 1927 bestand ich das Examen rigorosum mit dem Prädikat «magna cum laude».

INHALTSVERZEICHNIS

Seite

A) Geschichte des Mosaiks.
I. Zeit und Ort der Auffindung 1
II. Schicksale des Mosaiks 1
III. Veröffentlichungen 3
B) Beschreibung des Mosaiks.
I. Gesamtkomposition 4
II. Beschreibung der einzelnen Gruppen der Darstellung 4
III. Licht und Perspektive 7
IV. Farbe 8
V. Material 9
C) Herkunft und Entstehungszeit des Mosaiks.
I. Datierung nach Technik 9
II. Datierungsversuch nach historischen Gesichtspunkten 12
III. Datierungsversuch nach der Geschichte des Tempels 15
IV. Datierungsversuch nach der Geschichte des Kultes 18
V. Datierung nach der Wahl des Gegenstandes 22
1. Jagdszene im Gebirge 27
2. Darstellung miteinander kämpfender Tiere 31
3. Tempel mit Obelisken und Nilmesser 33
4. Das Wohnzentrum mit Tempelchen, Hütten und Türmen 38
5. Der grosse Grabtempel mit dem Reisenden auf dem Esel 42
6. Nilpferdjagd vom Boot aus und Krokodile im Rohr 45
7. Rohrhütte mit Fischern und Befestigungsbau 50
8. Aedicula mit Priesterprozession 53
9. Weinlaube mit Gelagerten und Musizierenden 56
10. Grosser Tempelbau mit Soldaten 60
11. Schiffe im Hafen 65
12. Dörfliche Ansiedlung 69
VI. Literarische Einflüsse 71
VII. Die Einflüsse des Kultes der Fortuna 75
VIII. Die Form der Buchstaben 78
D) Stil und Werkstatt 78
E) Das Mosaik und die Gemäldebeschreibungen des älteren Philostrat 81
F) Das Berliner Stück mit der Weinlaube 85
I. Geschichte des Stückes 85
II. Beschreibung des Stückes 86
III. Beziehung des Berliner Mosaiks zu dem in Palestrina 87

Abbildungsverzeichnis 92
Literaturverzeichnis 93

A) Geschichte des Mosaiks.

I. Zeit und Ort der Auffindung.

Das grosse Barberinische Nilmosaik wurde um 1600 in dem Fortunatempel der uralten Stadt Praeneste, dem heutigen Palestrina, am Fusse der Sabinerberge in Latium aufgefunden. Es ist ein Rechteck mit Apsidenabschluss, etwas mehr als 6 m breit und bis zum Scheitel der Apsis beinahe 5 m hoch (Abb. 6). Der Umriss des Mosaiks entspricht dem Raume, in dem es lag, nämlich dem im unteren Teile des Tempels, der sogenannten « aedes Fortunae », befindlichen Apsidensaale. Dies war ein durch Halbsäulen an den Innenwänden reich gegliederter Saal[1]), dessen nördliche Schmalseite durch eine Apsis mit fünf kleinen, viereckigen Nischen erweitert war. Heute ist nur noch der nördliche Teil des Saales mit der Apsis und ihren Nischen vorhanden; der grössere südliche Teil ist bei der Errichtung des zum Dom S. Agapito gehörenden bischöflichen Seminars überbaut worden. — Seit 1855 befindet sich das Mosaik in einem Saale des ersten Stockwerks des Palazzo Barberini, der den Raum einnimmt, wo der obere Teil des Tempels, das sogenannte « delubrum Fortunae » stand. Das Bildwerk liegt etwas erhöht in einem besonderen Raume der kleinen Privatsammlung des Fürsten Barberini, die einige Funde aus der alten Stadt enthält.

II. Schicksale des Mosaiks.

Das Mosaik wurde von seinem Fundorte, dem Apsidensaale des Tempels, im Jahre 1625 durch den Kardinal Andrea Peretti, der von

[1]) Abgebildet bei R. Delbrueck: Hellenist. Bauten in Latium I (1907), Taf. 14, a. (Vergl. Winter : Kunstgeschichte in Bildern, I, 5./6. Heft, S. 162. Abb. 1.)

1624 bis 1626 in Palestrina residierte, entfernt. Einige Stücke des Kunstwerks beliess er in Praeneste, andere gab er als Geschenk an die Chiesa Praenestina in Rom. Im Jahre 1626, als er bereits nach Rom übergesiedelt war, wünschte er, dass auch die in Palestrina verbliebenen Reste des Mosaiks nach Rom gebracht würden. Dem aber widersezte sich erfolgreich der Kardinal Domenico Ginnasi, sein Amtsnachfolger in Palestrina. Auch dessen Nachfolger, der Kardinal Marcello Lante und nach diesem der Kardinal Pietro Paolo Crescenzi gaben die Stücke nicht heraus. Sie waren inzwischen in dem von den Colonna erbauten Palazzo Baronale untergebracht worden; im Jahre 1630 wurde der Palazzo unter Crescenzi nach dem Tode des Cassiano del Pozzo, des Verlobten der Arthemisia Colonna, an die Barberini verkauft unter der feierlichen Bestätigung Papst Urbans VIII. Damit ging das Mosaik in das Eigentum der Fürsten Barberini über. Der oben erwähnte Kardinal Andrea Peretti schenkte seinem Erben, dem Kardinal Francesco Barberini, einem Neffen des Papstes Urban VIII., nun auch die Teile des Mosaiks, die sich in Rom befanden. Francesco Barberini, ein Freund von Kunst und Literatur und der Begründer der Barberinischen Bibliothek, liess nunmehr das Mosaik wieder zusammensetzen und zwar in Rom von Giovanni Battista Calandra. Im Jahre 1640 wurde das restaurierte Mosaik nach Palestrina zurückgeliefert; aber durch schlechte Verpackung auf dem Transport wurde es abermals beschädigt. Der Fürst Taddeo Barberini liess die Stücke neu zusammenfügen und auch die einsetzen, die er in seinem Palaste in Cortona aufbewahrt hatte, und dann das ganze Mosaik in eine halbrunde Nische des Palazzo Barberini in Palestrina legen. Dies muss spätestens im Jahre 1647 geschehen sein; denn im November desselben Jahres starb er. In dem Palazzo blieb es dann bis 1853. In diesem Jahre liess ein Fürst Francesco Barberini das Mosaik abermals nach Rom schaffen, und zwar in Teile zerlegt, um es von dem Professor Giovanni Azzurio in der Mosaikwerkstatt von St. Peter neu herstellen zu lassen. Es wurde nunmehr in einem Hause der Barberini in Rom am Tore S. Spirito unter dem Gianicolo aufgestellt. Im Jahre 1855 brachte Enrico Barberini, der Sohn des Francesco, das Mosaik wieder nach Palestrina zurück und liess es in einen Saal des oberen Stockwerks des Palazzos in guter Beleuchtung neu legen und eine Inschrift auf einer Marmortafel durch Giuseppe Marchi anbringen. Die Inschrift lautet:

« Lithostroton Nylum et nylotica referens ex inferioribus templi Fortunae Primig. ruderibus membratim non uno auctore nec tempore erutum Franciscus Barberinius Card. Senior in has Taddaei Fratris Princ. Aedes inferri curavit at loci squalore prave corruptum Franciscus Barb. Princ. Romam instaurandum transtulit Henricus Barb. Princ. Patri

obsecundus Praeneste retulit et in hoc conclavi ad id accommodato collocavit. An. R. S. 1855.»

Trotz dieser vielen Veränderungen, die das Mosaik erlitten hat, ist seine ursprüngliche Rechteckform mit dem Apsidenschlusse erhalten geblieben; nur eine moderne schwarze Kante ist hinzu gekommen, die an beiden Seiten das bekannte Wappen der Barberini mit den Bienen zeigt.

III. Veröffentlichungen.

Die ersten Abbildungen des Mosaiks stammen aus dem Jahre 1614. Der Ritter und Abbé Cassiano del Pozzo oder Puteo hatte 18 Tafeln davon anfertigen lassen, worüber Federigo Cesi und, auf ihn bezogen, Francesco Stelluti 1637 in einer kleinen Schrift in der Barberinischen Bibliothek geschrieben haben (vgl. Pieralisi S. 3). Nochmals gezeichnet wurde es 1671 von Atanasius Kircher, der es in seinem Werke «Latium» kurz beschreibt. Eine dritte Zeichnung, die aber von der vorigen sehr abweicht, stammt von Giovanni Ciampini vom Jahre 1690 in: «Vetera monimenta I». Im Jahre 1655 beschrieb Giuseppe Maria Suaresi, Bischof von Vaison, die Tafeln von Pozzo in seinem Buche «Praenestes antiquae» (Kap. XVIII) und erwähnt dabei den schlechten Erhaltungszustand des Mosaiks (S. 48). Im Jahre 1721 liess der Kardinal Francesco Barberini nach Plänen von Giuseppe Sincero Kupferstiche davon anfertigen durch Ger. Frezza. Nach den Kupferstichen des Frezza liess Bernardo di Montfaucon für sein Buch «L'Antiquité expliquée et représentée en figures» (IV. Suppl. Paris 1724) fünf Tafeln mit Verbesserungen herstellen. Der Abbé Barthélemy verwendete in seinem Aufsatze über das Mosaik von Palestrina vom Jahr 1760 Reproduktionen des Mosaiks, die Caylus und Mariette nach den Gouache-Zeichnungen von Bartoli vom Jahre 1757 angefertigt hatten, und bringt in Aquarellzeichnung die einzig vorhandene farbige Wiedergabe des ganzen Mosaiks. Im Jahre 1764 bildet er in der alten Serie der «Mémoires de l'Académie des Inscriptions» (30. Bd.) auch die Zeichnungen von P. S. Bartoli selbst ab. Eine weitere Wiedergabe des Mosaiks findet sich in dem Werke von Leonardo Cecconi, Bischof von Montalto, vom Jahre 1827: «Del pavimento in musaico rinvenuto nel tempio della Fortuna Praenestina.» Im Jahre darauf, 1828, erschienen Abbildungen bei Carlo Fea (Rom) in: «L'Egitto conquistato dall' Imperatore Ces. Ottav. Augusto sopra Cleopatra et Marco Antonio rappresentata nel celebre musaico di Palestrina». Die letzte grosse Reproduktion in vier einzelnen Kupfertafeln stammt von Pieralisi vom Jahre 1858 mit einem eingehenden Text. Spätere kleine Wiedergaben des ganzen Kunstwerks und einzelner Teile haben Marucchi, Engelmann, Reinach u. a. herausgegeben.

B) Beschreibung des Mosaiks.

I. Gesamtkomposition.

Das Thema des Mosaiks, eine Landschaft von Aegypten darzustellen, hatte wohl der Auftraggeber dem Künstler von vornherein gestellt; die Form und die Grösse des Apsidensaales des Fortunatempels bestimmten für seine künstlerische Aufgabe die räumlichen Grenzen. Ausserdem musste er auch auf die Lage des Mosaiks, nämlich im Fussboden, Rücksicht nehmen. Daher hat er die Landschaft in einer Art Vogelschau darzustellen versucht, also mit einem ziemlich hohen Horizont, um dem Beschauer auch beim Beschreiten des Mosaiks einen möglichst übersichtlichen Eindruck zu gewähren. Der Apsisform des Saales hat er sich in der Komposition dadurch anzupassen gewusst, dass er in den halbrunden Abschluss des Mosaiks eine Felslandschaft setzte, die in ihren Umrissen ungefähr mit den Begrenzungslinien zusammengeht und nur durch wenige Baumsilhouetten überschnitten wird. Von diesem obersten Teile der Komposition führt er den Blick des Beschauers in wagerecht übereinanderliegenden Schichten allmählich bis an den unteren Rand des Mosaiks, und zwar reiht er einzelne Szenen aus dem Land- und Seeleben Aegyptens in für sich abgeschlossenen Gruppen auf einer « Wegelandschaft » aneinander. Bei der Grösse des Themas war er gezwungen, den Raum gut auszunutzen, und somit die einzelnen Darstellungen möglichst dicht zusammenzuschieben.

II. Beschreibung der einzelnen Gruppen der Darstellung.

Beginnt man bei der Beschreibung der Darstellung mit der linken oberen Ecke des Mosaiks (Tf. I), so sieht man zunächst sechs mit Bogen bewaffnete nubische Jäger, die auf der Vogeljagd hinter einem Felsen vordringen, vor dem eine Riesenschlange einen Vogel würgt, und zwei wilde Tiere, deren griechische Namen beigeschrieben sind, miteinander kämpfen. Zwei weitere Jäger haben den höchsten Felsen, der die Mitte der Apsis einnimmt, fast erklommen. Rechts von diesem Felsen stürzen getroffene Vögel in eine Schlucht. Das Felsgelände erstreckt sich bis zum rechten Rande des Mosaiks hin und ist bevölkert von einer grossen Anzahl teils wirklich in der Natur vorkommender, teils phantastischer Tiere, die sich vor den ansteigenden

Wassern des Nils — denn um eine Nilüberschwemmung handelt es sich allem Anscheine nach — in das Gebirge geflüchtet haben. Die Wasserstrassen des über seine Ufer getretenen Stromes winden sich auch durch den tiefer liegenden nächsten Streifen des Mosaiks. (Tf. II.) Aus dem Wasser ragen, wie Inseln, Teile des überschwemmten Festlandes heraus. Links erhebt sich ein Tempel mit zwei davorstehenden Obelisken und ausserdem ein runder, halbhoher Ziegelbau, wahrscheinlich ein Nilmesser. (Vgl. S. 34.) Vor dem Tempel stehen Priester, zwei im Gespräch mit einem Fischer mit dem Dreizack, andere mit Girlanden in den Händen. Ein hohes und ein niedrigeres turmartiges Gebäude rechts vom Tempel leiten über zu der nächsten Insel, anscheinend einer ganzen Ansiedlung, die wieder einen kleinen Tempelbezirk zeigt, mit umgebender Zinnenmauer und mit den gleichen sich nach oben verjüngenden, viereckigen Turmbauten. Zwei kleine Rohrhütten schliessen sich daran an und ein kegelförmiger Ziegel- oder Lehmbau, auf dessen Dach sich ebenso wie auf den Hütten und einem dazwischen stehenden Baume eine Schar Störche versammelt hat. Die Ansiedlung wird durch eine von zwei Türmen unterbrochene Mauer abgeschlossen. Die letzte und bedeutendste Gruppe dieses Bildstreifens ist wohl der grosse Tempelbau am rechten Rande des Mosaiks (Tf. III, 3). Der ganze Tempelbezirk ist befestigt durch eine Mauer mit vier Ecktürmen und zwei kleineren dazwischen liegenden Türmen. Der Haupteingang wird von einem Adler bekrönt und von zwei nach oben abgeschrägten Tortürmen flankiert, vor denen je zwei Statuen stehen. Im Innern des Tempelhofes ragt das hohe, flachgedeckte Hauptgebäude empor. Von dem Tempel entfernt sich ein Segelschiff nach links hin, während, auf einem Esel reitend, ein Reisender mit seinem Diener sich auf dem schmalen Landstreifen dem Eingange nähert. Folgt man auf der nächsten Schicht des Bildes von rechts nach links (Tf. III, 3a) dem Flusslaufe weiter, so trifft der Blick auf eine kleine, von vier Säulen getragene, offene Aedicula mit halbhohen Seitenwänden; eine Prozession weissgekleideter Priester mit Musikinstrumenten und heiligen Geräten schickt sich an, durch die Aedicula nach einem Garten zu ziehen, der sich hinter einer ziemlich hohen Mauer links an das Tempelchen anschliesst. Auf einem Postament zur Rechten des Tempels steht die Statue eines Hundes. Im gleichen Bildstreifen, ungefähr in der Mitte des Mosaiks, ragt auf einem Inselchen eine Art Befestigung mit hoher Zinnenmauer und einem Eckturm empor (Tf. IV). Dicht daneben zur Linken schliesst sich eine segmentförmig gewölbte Rohrhütte an, vor deren Eingang sich zwei Fischer unterhalten, während ein Dritter an der anderen Seite eine Kuh zur Tränkung ans Wasser geführt hat. Er ist mit erhobenem Stocke dicht hinter ihr stehen geblieben; denn in nächster Nähe hat ein grösseres Ruderboot angelegt, von dem aus Jäger, mit Harpunen bewaffnet, Nilpferde jagen, deren eines, bereits von zwei Lanzen getroffen, sich nach links ins Schilf zu retten sucht, während das andere ein wenig weiter ab vom Boote nur gerade den

Kopf aus dem Wasser zu strecken wagt. Ein drittes Nilpferd mit zwei Lanzen im Rücken hat sich ziemlich weit nach rechts unten ins Röhricht geflüchtet, wo zwei Krokodile unbehelligt am Wasser liegen; denn sie sind die heiligen Tiere des Nils und werden nicht gejagt. Hier ist man am untersten Streifen der Komposition angelangt und zugleich an einer der hübschesten Szenen des Mosaiks. (Tf. IV.) Man erblickt eine über einen Wasserlauf gewölbte Weinlaube voll roter und weisser Trauben. Entlang den Innenseiten der beiden Laubenwände sind steinerne Ruhelager eingebaut. Hier sitzen und lehnen auf Kissen einander gegenüber sieben Personen; auf dem rechten Ruhelager trinken sich drei aus flachen Schalen zu, und eine kniende Frau spielt die Harfe; auf dem Lager gegenüber begleitet sie eine andere Frau auf der Querflöte, während ihr Nachbar zur Linken ein Trinkhorn hoch erhebt und mit dem Blick der in die oben hängenden Trauben weisenden Hand einer neben ihm knienden Frau folgt. Ein mit Lotos beladenes Boot wird von einem halbnackten Schiffer mitten durch die Laube gelenkt und steuert nach rechts hin auf einen grossen, tempelartigen Bau zu. Dieser Bau zeigt eine geschlossene Rückwand, offene Seiten und eine von vier Säulen getragene Vorhalle. Die Giebelbekrönung ist segmentförmig, ähnlich wie die der benachbarten kleinen Aedicula. Am oberen Rande des Giebels ist ein grosses Sonnensegel, ein Velum, befestigt. Es überspannt nicht den ganzen Giebel, sondern lässt dessen rechte Ecke frei, ist also anscheinend dort oben zurückgeschoben; es hängt nicht senkrecht herab, sondern ist in der Mitte gerafft und bis zu einem vor der Front des Tempels etwas links abseits sich erhebenden Erdhügel hinüber gezogen, wo es an einem Pflock festgebunden ist. Etwa in der Mitte wird es ausserdem noch durch eine in die Erde gesteckte Stange gestützt. Kränze hängen auch hier von Säule zu Säule wie an einigen anderen Tempelbauten auf dem Mosaik. Links hinter dem Bau ragt ein hoher, sich nach oben verjüngender Turm empor. In der hohen, schmalen Eingangstür steht ein Mann, auf der Plattform des Turmes eine grosse Schale. Ueber das Dach des Tempelbaues sehen die grünen Bäume des gleichen Gartens hervor, der zu der kleinen Aedicula gehört. An dem schmalen, gemauerten Kai, der sich von der Rückwand des grossen Baues bis zu der Aedicula erstreckt, erkennt man deutlich die gewölbten Unterbauten, die ins Wasser tauchen. Ein Segelboot mit kleiner Kajüte oben darauf nähert sich dem Hafen, ebenso ein kleines Ruderboot mit einem Angler und ein grösseres, mit Soldaten voll besetztes Kriegsschiff. Andere Soldaten sind bereits in dem Tempel angelangt und werden von einer Priesterin begrüsst, die dem Anführer der Truppe einen Willkommtrunk gereicht hat. Trinkhörner und ein grosser Kantharos stehen neben und auf einem Gerätetisch links vor dem Bau im Schatten des Segeldaches. Die letzte Gruppe des untersten Streifens und somit des ganzen Mosaiks ist eine kleine dörfliche Ansiedlung (Tf. III, 4); sie besteht aus einem kegelförmigen Taubenhaus, zwei Wohntürmen und einem gartenähnlichen Gehege. Aus der

Tür des linken Wohnturmes tritt ein Mann mit einer hohen Spitzmütze heraus, in dem Gehege arbeitet eine Frau. Ein kleines Boot mit einem Ruderer darin hält vor der Hütte. Blumen spriessen am Rande des Wassers und an den Ufern der Insel hervor, wie auch sonst Bäume und Sträucher die Landschaft überall beleben.

Ueber den Erhaltungszustand des Kunstwerkes und seine zahlreichen Ergänzungen werde ich bei der Sonderbeschreibung der einzelnen Bildgruppen ausführlich sprechen.

Es sei hier noch einmal eine kurze Uebersicht über die einzelnen Hauptgruppen des Mosaiks gegeben, die später noch eingehender besprochen werden sollen. Es handelt sich also um:

1) Jagdszenen in dem Felsgebirge,
2) wilde Tiere im Kampfe miteinander,
3) den Tempelbezirk mit den Obelisken und dem Nilmesser,
4) das Wohnzentrum mit Hütten, Tempelchen und Türmen,
5) den grossen Tempel mit den Eingangsstatuen und dem Reisenden auf dem Esel,
6) die Nilpferdjagd vom Boot aus mit Krokodilen im Rohr,
7) die Rohrhütte mit Fischern und den Mann mit der Kuh,
8) die Weinlaube mit Lagernden und Musizierenden,
9) den grossen Tempelbau mit Soldaten,
10) die Aedicula mit Priestern und anschliessendem Garten mit Bäumen,
11) Schiffe im Hafen,
12) die dörfliche Ansiedlung mit Taubenturm und Gehege.

III. Licht und Perspektive.

Trotz der Gesondertheit dieser einzelnen Gruppen ist doch ein Zusammenhang erreicht worden durch die ziemlich gut an allen Stellen durchgeführte Einheitlichkeit von Licht und Perspektive. Der Hauptlichteinfall kommt von links oben auf das Bild. Er ist in dessen unterem Teile in seiner Wirkung streng beachtet worden. Auf der nassen Haut der Nilpferde spielen weisse Glanzlichter, auf den Trauben in der Weinlaube spiegelt sich das Licht, ebenso auf den Helmen und Schilden der Soldaten vor dem grossen Tempelbau. Die beleuchteten weissen Vögel heben sich von den mehr im Schatten liegenden Gebäuden hell ab, und die Muscheln an den Felsen im oberen Teil haben helle Glanzlichter. Auch die Mauern des Wohnzentrums und des grossen Tempelbaues rechts sind von der Sonne hell beschienen. Die Eingangsfiguren werfen schwarze Schatten; nahezu ganz einheitlich fallen auch die Schlagschatten aller Boote, Türme, Mauern und Hütten von

links nach rechts. Merkwürdig ist, dass nur bei einem einzigen Schiffe eine Spiegelung im Wasser angedeutet wird, nämlich bei dem grossen Schiffe mit der Kajüte am linken Rande des Mosaiks in der Nilpferdjagdszene.

Trotz der landkartenartigen Ausbreitung der Landschaft ist nicht nur durch den Lichteinfall, sondern auch durch die Perspektive ein Gesichts- oder Augenpunkt beibehalten, und zwar aus ziemlich hoher Vogelschau. Die Menschen im Vordergrunde sind nämlich nicht grösser als die im Hintergrunde des Bildes. Auch die Tiere sind durchweg in einheitlichem Grössenverhältnis gehalten, ganz gleich, ob sie im Hintergunde, Mittel- oder Vordergrunde stehen. Daher fällt die Grösse der Tiere des Hintergrundes besonders auf. Die Darstellung aus der Vogelschau war aber für ein Fussbodenmosaik erforderlich, weil der Beschauer beim Umhergehen sonst, bei richtiger Perspektive mit deren starken Verkürzungen, ein unklares, verzerrtes Bild der einzelnen Szenen bekommen müsste.

IV. Farbe.

Farbig wird die perspektivische Wirkung eigentlich nur durch dunkle, graubraune bis schwarze Schattentöne erreicht oder verstärkt. Die Farbe, in der der einzelne Gegenstand in sich, z.B. ein faltiges Gewand, gehalten ist, ist im eigenen Farbton nicht genauer abschattiert, um dadurch noch besonders plastische Wirkungen zu erzielen. Das ganze Mosaik ist streng genommen vierfarbig, und zwar sind die vier Grundtöne: rot, grün, braun und grau; aber diese vier Farben sind bei den verschiedenartigen Gegenständen auch in verschiedenen Helligkeitswerten verwendet und rufen daher den Eindruck eines grossen Farbenreichtums hervor. So schillert das Wasser des Flusses in seinen Wellenstreifen vom hellsten bläulichen Grauweiss über hellgrau und stahlblau bis beinahe ins Grauschwarze. Die Felsen, deren Grundton grau und braun ist, zeigen auf ihren beleuchteten Seiten fast hellgelbe und goldbraune Töne mit weisslichen Lichtern und auf den Schattenseiten tiefbraune und dunkelgraue Schattierungen, so dass der Gesamteindruck nicht eintönig, sondern trotz der an und für sich stumpfen Farben lebendig und abwechslungsreich wirkt. Dazu kommt das helle Weissrosa der Blüten im Wasser auf den moosgrünen und olivgrünen Blättern, das lichte und schwarzweisse Gefieder der Wasservögel, das Braun der Boote mit den gelblich-weissen Segeln und die Trachten der Menschen, bei denen besonders ein Weissgelb und helles Rot vorherrscht. Davon verschieden ist wieder das Weinrot des grossen Velums vor dem Tempel mit den Soldaten, das sich von den dunkelgrünen Bäumen des Gartenhintergrundes wirkungsvoll abhebt. Geschickt ist auch die Verteilung der sich dunkelgrau über den Felsen hinziehenden Wolken an dem hellen, etwas gedeckten,

weissgrauen Himmel. Hier, wie überall auf dem Mosaik, fällt es auf, dass alle Farben gedämpft sind, ohne dass eine besonders grell sich dazu in Gegensatz stellt, dass vielmehr alle Töne sehr gut und mit weichen Uebergängen aufeinander abgestimmt erscheinen.

V. Material.

Zur Erzielung des farbigen Eindrucks sind nicht gemalte Steinchen oder Glassfluss, sondern naturfarbene Gesteinsarten verwendet worden, und zwar finden sich meist sehr kleine Teilchen von ungefähr $^1/_8$—$^1/_6$ qcm, daneben allerdings auch verhältnismässig grosse Steine von fast $^3/_4$ qcm Oberfläche, wie sie in dieser Grösse bei sehr guten antiken Mosaiken sonst nicht zu finden sind. Ueberhaupt sind gerade diese grösseren Steine nicht sehr sorgfältig, sondern oft unregelmässig den entsprechenden figürlichen Darstellungen angepasst; die kleineren hingegen, z. B. bei den Gesichtern der Menschen, den Früchten und Blumen, den Musikinstrumenten und Vögeln, sind ungleich sorgsamer und dichter aneinander gesetzt, so dass man kaum irgend etwas von dem darunter liegenden Zementgrunde sieht. Erschwert wird es allerdings, die ursprüngliche Lage und Mörtelverbindung der einzelnen Steinchen heute noch ganz genau festzustellen, da das ganze Mosaik mit einer Politur glatt überzogen ist, die antike Stellen ebenso wie spätere Ergänzungen und Ausbesserungen gleichmässig bedeckt und dadurch die Unterscheidung erschwert.

C) Herkunft und Entstehungszeit des Mosaiks.

I. Datierung nach der Technik.

Die Prüfung des Materials eines Mosaiks führt von selbst auf die wichtige Frage seiner Datierung, die schwieriger ist als die Datierung eines Gemäldes oder einer Skulptur; denn ein Mosaik ist ja meistens nicht nach einem einheitlichen künstlerischen Entwurf entstanden, sondern später zusammengestellt worden aus der Erinnerung des Künstlers an Gemälde oder auf Grund einer Reihe verschiedener gesammelter Einzelentwürfe. Es ist auch oft nur eine Kopie eines viel früher entstandenen berühmten Vorbildes. Dazu kommt noch, dass gerade für das Mosaik das Material das Entscheidende ist, dieses sich aber der Hand des Künstlers sehr spröde

gegenüberstellt. Ein Mosaik, verglichen mit einem Gemälde aus ein und derselben Zeit, wird diesem gegenüber oft als einer viel früheren Zeit angehörig erscheinen, weil die Kunst im Mosaik unbehilflicher zum Vorschein kommt, als in der Malerei, und dadurch der Anschein einer weniger fortgeschrittenen Kunst erweckt wird.

Um ganz kurz auf die Herkunft der Mosaiktechnik hinzuweisen, sei nur erwähnt, dass eine besondere Fertigkeit in der Herstellung von Mosaiken von jeher in Aegypten geherrscht hat, von der Zeit Ramses III. an bis zur Zeit Alexanders des Grossen, vor allem aber in der Zeit der Ptolemäer. In Alexandria haben zwei grosse Richtungen der Mosaikkunst ihren Ursprung; die eine Mosaizistenschule verbreitete sich von da aus nach dem hellenistischen Orient und nach Griechenland und weiter nach Byzanz, von wo aus die frühchristlichen Mosaiken ihren Weg ins Abendland nahmen; die andere Schule ging nach Süditalien und Rom und von da über ganz Europa; ihre Hauptblütezeit fällt in die Zeit der ersten Kaiser, in Rom vor allen Dingen in die Zeit Vespasians, also ungefähr vom Jahre 30 bis 70 nach Christus. Die ägyptische Mosaikkunst breitete sich über ganz Nordafrika aus. — Diese Vorbemerkungen sind insofern nötig, als das Barberinische Mosaik deutliche Spuren von ägyptischer und alexandrinisch-römischer Beeinflussung zeigt.

Festgestellt werden muss vor allem, dass das Nilmosaik k e i n Lithostroton ist, wie es oft irrtümlich nach einer Erwähnung bei Plinius bezeichnet wird. Die Stelle bei Plinius in der Nat. hist. XXXVI, 189 lautet:

«..... lithostrota coeptavere jam sub Sulla, parvulis certe crustis, exstat hodieque quod in Fortunae delubro Praeneste fecit.»

Sie gab Anlass zu einer falschen Datierung des Mosaiks wegen des Namens S u l l a und zu einer irrtümlichen Ansicht über die Art seiner Technik; denn unter L i t h o s t r o t o n, einer in frühester Zeit vorkommenden Umschreibung für Mosaikwerke, verstand man eine Art Steinpflasterung aus kleineren, in späterer Zeit grösseren Stein- oder Glas p l a t t e n, die schon v o r Sulla von Lucilius um 120 v. Chr. erwähnt wird. Unser Mosaik gehört aber zu der viel späteren Gattung des sogenannten o p u s v e r m i c u l a t u m, der feinsten Gattung der Mosaiken, einer Art «Mosaikmalerei». Der Ausdruck vermiculatum findet sich öfters in der alten Literatur, z. B. bei Plinius dem Aelteren (Nat. hist. XXXV, 1, 2): «...verum et interraso marmore vermiculisque ad effigies rerum et animalium crustis...» und bei Plinius (XXXVI, 185): «vermiculato». Aus diesen Worten ersieht man schon, dass ein aus sehr kleinen Teilchen zusammengesetztes Werk bezeichnet werden soll, das Szenerien, Landschaften, Personen, Tiere in einer «malerischen» Art wiederzugeben versucht, wie es die berühmten M o s a i k e n d e s S o s o s v o n P e r g a m o n oder des D i o s k u r i d e s v o n S a m o s, das A l e x a n d e r m o s a i k, die M o s a i k e n d e r C a s a d e l F a u n o, die K e n t a u r e n - M o s a i k e n in Berlin und Rom und das

grosse Mosaik in Nennig bei Trier beweisen. (Vgl. Pfuhl: Malerei und Zeichn. d. Griechen, Abb. 692 u. 693). Der grösste Teil der letztgenannten Mosaiken stammt aus der römischen Kaiserzeit, in der gerade das opus vermiculatum am meisten verbreitet war, vor allem zur Zeit des Hadrian und auch später noch zur Zeit der Antonine und des Septimius Severus. Häufig und in grosser Vollendung wurde diese Mosaiktechnik auch in Nordafrika, als es römische Provinz war, gepflegt. In Italien selbst findet man sie schon früher im ersten Jahrhundert v. Chr. Dass das Nilmosaik aus der spätesten Zeit des opus vermiculatum stammt, ersieht man aus verschiedenen Einzelheiten, z. B. an der Umrandung der Figuren. Bei den besten Mosaiken jener Technik, z. B. bei Sosos, sind die Figuren von einer doppelten Reihe weisser Steinchen eng umrahmt, woraus man schliessen kann, dass zuerst die Figuren gefertigt wurden und dann der sie umgebende Hintergrund. Bei nicht ganz so sorgfältigen Mosaiken findet sich nur eine Reihe weisser Steinchen als Umrahmung, beim Nilmosaik aber fehlt sie an vielen Figuren gänzlich, besonders bei den Tieren im oberen Teile des Mosaiks; daraus könnte man folgern, dass hier nicht zuerst die Figuren und Tiere fertiggestellt worden sind und nachher erst der Hintergrund, sondern dass immer ein grösseres Stück der ganzen Darstellung im Zusammenhange ausgearbeitet worden ist, ein Zeichen, dass die Sorgfältigkeit und Genauigkeit der Arbeit in dieser Zeit bereits etwas nachgelassen hatte.

Ein zweites Merkmal einer späteren Entstehungszeit ist die Tönung des Grundes. Bei den Mosaiken des Dioskurides, beim Alexandermosaik und dem Mosaik der Wasservögel in Neapel, bei den Mosaiken der Casa del Fauno in Pompeji ist die Zementmasse, die zwischen den einzelnen Steinchen sichtbar wird, genau ebenso getönt, wie die dicht daran grenzenden Steinchen; oft sind sogar diese Stege ganz raffiniert dazu benutzt, die Farbwirkung der Steine zu erhöhen. Bei den späteren und schwächeren Mosaiken ist der Zementgrund grau geblieben oder nur mit einer einheitlichen Farbe, die ungefähr zum Ton des Bildes passt, übermalt; dies ist auch bei dem Mosaik in Palestrina der Fall. In den dunklen Partien, wie Felsen, Häusern, Bäumen, Erdstreifen, ist die Zementmasse grau-braun getönt, in den hellen Teilen wie Wasser, Himmel, hellen Gewändern weisslich. Dies alles spricht also dafür, dass das Mosaik erst aus der späteren Kaiserzeit und zwar aus dem 2. Jahrhundert n. Chr. stammen muss.

Wichtig für die Datierung ist es auch, die Mörtelschichten zu untersuchen, in die die Steinchen gelagert sind; denn die Fundamentierung der Mosaiken der Blütezeit ist dreifach übereinandergelegt; über einer aus grösseren Steinen und Sand bestehenden Grundschicht (statumen) liegt eine zweite, feinkörnigere Schicht (grudus) und über dieser wiederum ein noch feinerer Estrich (nucleus), in den erst die Steinchen eingesetzt wurden. Diese drei Schichten im Mosaik von Palestrina zu erkennen, ist aber durch die häufigen Transporte und Restaurierungen des Bildwerks jetzt sehr

schwierig, fast unmöglich; von der untersten Schicht sind wohl noch einige Reste von Tuffbrocken und Puzzolanmörtel in der Apsis des Apsidensaales zu sehen, und zwar dort, wo Teile des Mosaiks nicht in der ganzen Stärke der Fundamentierung herausgebrochen worden sind; auch von der zweiten Schicht sind Spuren von Mörtel, Kalksteinsplittern und Ziegelstückchen zu erkennen.

Ebenso schwer ist es, aus dem Mauerverband, d. h., der festen Verbindung des Mosaiks mit der Mauer des Raumes, in den es hineingepasst wurde, etwas über die Entstehungszeit zu ersehen. Es hat allerdings den Anschein, als wäre es später als der Saal selbst entstanden und dann in die Mauer der Apsis eingefügt worden.

II. Datierungsversuch nach historischen Gesichtspunkten.

Ausser der Technik bietet auch die Geschichte des Herkunftsortes — hier also der Stadt Palestrina — einen weiteren Anhaltspunkt für die Datierung eines Mosaiks, da man daraus vielleicht schliessen kann, in welcher Epoche der Stadt am ehesten ein so grosses Kunstwerk geschaffen werden konnte. Für ein sehr hohes Alter von Praeneste sprechen nicht nur äusserlich die Umfassungsmauern der Stadt, die wahrscheinlich bis ins 8. Jahrhundert v. Chr. zurückweisen, und Gräberfunde in phönizischem Stil, wohl aus dem 7. Jahrhundert v. Chr. Auch die ältesten Entstehungssagen knüpfen schon an eine Zeit aus dem Odysseischen Kreise an und nennen als Gründer entweder den Telegonos, Sohn des Odysseus, oder, wie Cato major in seinen « Origines », II, *22*, schreibt, den Caeculus, einen Sohn des Vulkan (Vergil, Aen. VII, 678/79). Ueber die weitere Geschichte der Stadt entnehmen wir aus dem I. und II. Buch von Mommsens römischer Geschichte und aus Nissens « Italischer Landeskunde » (II, 2, S. 620 ff.) folgende Daten:

Die alte Gauburg an den Ausläufern der Sabinerberge spielte schon in der Zeit der sagenhaften Könige, also vom 7. Jahrhundert bis etwa 510 v. Chr., eine grosse Rolle nicht nur unter den übrigen Städten Albaniens und Latiums, sondern auch Rom gegenüber. Vom Ende des 6. Jahrhunderts und vom 5. Jahrhundert v. Chr. ist fast gar nichts bekannt. Es wird nur in den Jahren 493/499 von einer Empörung gegen den römisch-latinischen Bund berichtet und erwähnt, dass es im Jahre 498 nach der Schlacht am See Regillus zu einem « ewigen » Frieden zwischen Rom und Palestrina kam. Etwas reichlicher sind die Angaben über die Ereignisse des 4. Jahrhunderts v. Chr. So waren 383 trotz des ewigen Friedens Kämpfe mit Rom ausgebrochen im Bündnis mit anderen latinischen Städten. Um 370 war Praeneste noch Glied des latinischen Bundes und stand Rom feindlich gegenüber, musste bei einem Sturme auf die Stadt sogar kapitulieren und

einige Jahre später, um 340, Gebiete an Rom abtreten. Im Jahre 338 wurde die latinische Liga aufgelöst, aber Palestrina schloss neue Bündnisse, unabhängig von Rom, mit Barbaren. Jedoch bereits im Jahre 319, im zweiten Samniterkriege, werden wieder praenestinische Kohorten auf römischer Seite erwähnt (Liv. IX, 16 und XXIII, 19), ebenso 216 im zweiten punischen Kriege bei der Verteidigung von Casilinum. Im Jahre 207, in dem die Schlacht gegen Hasdrubal am Metaurus bei Sena geschlagen wurde, trafen sich in Praeneste die Konsuln C. Claudius Nero und M. Livius Salinator, die Sieger in jener Schlacht. Wegen einer neuen Verschwörung beim Sklavenaufstand wurde Praeneste im Jahre 198 v. Chr. vom Prätor L. Cornelius mit einer Abgabenstrafe belegt und bekam gefangene Karthager als Besatzung. Um das Jahr 180 stand es im Gegensatz zu den meisten anderen latinischen Städten, die zu jener Zeit das römische Bürgerrecht empfangen hatten, ausserhalb des römischen Bürgerverbandes; vom Ende des zweiten Jahrhunderts v. Chr. bis zu den Bürgerkriegen erlebte die Stadt im Bündnis mit Rom eine glänzende Zeit. In den letzten zwei Jahrhunderten v. Chr. fing Praeneste auch an, Beziehungen zu Griechenland und Rhodos anzuknüpfen, wie es überhaupt schon in ältester Zeit Ueberseeverbindungen in bedeutendem Umfange unterhalten hatte, hauptsächlich zur Pflege und Weiterbildung von Garten- und Weinbau und Gewerbe; so waren aus Aegypten eingelegte Gefässe aus Ton und Glas mit Hieroglyphen- oder phönizischen Inschriften gekommen, z. B. eine Silberschale mit dem Namen des phönizischen Meisters [1]), und die Funde der überreich geschmückten Gräber zeigen starke Einflüsse Griechenlands (C. I. L. XIV, p. 328 ff.). Der Sinn für Kunst und Schätze des Auslandes war also von jeher in Praeneste heimisch und erklärt das Vorhandensein so vieler und bedeutender Kunstwerke mit fremdländischem Einschlag, z. B. des grossen Mosaiks mit der Nillandschaft, in der an und für sich kleinen Provinzstadt. Sie führte ja auch Luxuswaren aus Etrurien ein, und in ihren reichen Grabkammern, z. B. in Rom in der tomba Barberini und tomba Bernardini finden sich kostbarer Goldschmuck und Elfenbeinarbeiten. Neben all dieser friedlichen Ausbreitung von Kunst und Handfertigkeiten blieb die Stadt aber immer in gewissem Masse an den politischen Ereignissen der Hauptstadt beteiligt, mit der sie ja überhaupt stets in Verbindung stand. In dem Bundesgenossenkriege (91—88) erhielt Praeneste endgültig unter dem Konsul Cn. Pompeius Strabo durch die «lex Julia» das römische Bürgerrecht. In den Bürgerkriegen (112—78) wurde es stark in die Kämpfe zwischen Marius und Sulla mit hineingezogen; denn Marius flüchtete sich im Jahre 82 in die Stadt, Sulla liess sie anfangs durch einen seiner Offiziere blockieren, um sie durch Aushungerung zur Uebergabe zu zwingen. Nach vergeblichen

[1]) Annali dell' Inst. 1876, p. 197—294 und Annali dell' Inst. 1879, p. 5—23.

Berennungen rückte Sulla selbst vor die Stadt, erstürmte sie und überliess sie seinen Soldaten zur Plünderung. — Die Citadelle, in die Marius sich eingeschlossen hatte, ist heute nicht mehr erhalten; es wurde später eine mittelalterliche Befestigung darüber gebaut. — Praeneste wurde seit Sulla eine römische Militärkolonie. Noch zweimal wurde es Zufluchtsort für Verschwörer; einmal im Jahre 63 flüchteten sich in seine Mauern die Catilinarier, ein andermal im Jahre 41 nach der Schlacht bei Philippi die Verschwörer gegen Caesar. Nach mehrfachem Wechsel in der Form der Stadtverwaltung wurde Praeneste zur Zeit des Tiberius (14—37) wieder einmal römisches Munizipium und schliesslich nach wenig ereignisreichen Jahren unter Hadrian endgültig eine römische Kolonie. Von den Ereignissen in der Zeit von der Regierung des Augustus bis zum 4. Jahrhundert n. Chr. erhalten wir Kenntnis aus den Kalendarien des Verrius Flaccus. Sie waren auf Marmortafeln aufgeschrieben und diese, nach Sueton (rel. p. 113), an Pilaster in einem Halbrund auf dem praenestinischen Forum aufgestellt. Heute befinden sie sich im Thermenmuseum in Rom. Praeneste war besonders in der Kaiserzeit ein beliebter Sommeraufenthalt und eine richtige Villenstadt. Horaz hatte dort eine Villa und und ebenso der ältere Plinius; die elegante Welt Roms zog sich in der warmen Jahreszeit dorthin zurück. Auch die Kaiser Augustus, Tiberius, Hadrian und die Antonine waren oft auf ihren Landsitzen in Praeneste. Hadrian liess sich auf der alten Nekropole der Stadt eine prunkvolle Villa ausbauen, wahrscheinlich ein ehemaliges Besitztum des Augustus, das Sueton in seiner « vita Augusti » (cap. 72) erwähnt. Hadrian muss sehr gern in Praeneste geweilt haben; dafür spricht, dass er dort eine Statue des Antinous aufgestellt hatte, die unter Pius VI. im Jahre 1733 aufgefunden wurde. Es ist der sogenannte Antinous Braschi, den nachher Gregor XVI. in den Lateran schaffen liess und Pius IX. in den Vatikan. Auch Mosaiken im ägyptischen Stil und eine Copie des Canopus von Alexandria fanden sich genau so in Praeneste wie in der Hadriansvilla in Tibur. Dies alles lässt den Schluss zu, dass gerade Hadrian dem berühmten Tempel von Praeneste das grosse Nilmosaik zum Weihgeschenk gewidmet haben kann, zumal das Wunderland des Nils es ihm besonders angetan hatte. Aber auch dann, wenn er nicht selbst der Stifter war, erscheint die Annahme nicht unberechtigt, dass das Mosaik zur Zeit des Hadrian hergestellt und in Praeneste niedergelegt worden ist; denn gerade durch ihn war die allgemeine Aufmerksamkeit auf Aegypten gelenkt worden, und besonders die römische Kunst war durch die ägyptische so stark beeinflusst worden, dass sie ägyptische Motive mit Vorliebe aufnahm.

Es ist hierbei vielleicht angebracht, eine kurze Bemerkung über die Geistesrichtung Hadrians einzufügen, um auch so die Entstehung des Nilmosaiks unter seinem persönlichen Einflusse oder dem seiner Zeit zu begründen. Berichtet doch Sueton in seiner « vita Hadriani » (cap. 19, 2), dass der Kaiser bei seinen Reisen in « omnibus paene urbibus et aliquid

aedificavit et ludos edidit ». Besonders Aegypten lockte den Kaiser bei seiner Hinneigung zum Mystizismus immer wieder wegen des geheimnisvollen Kultes und der zum grossen Teil darauf fussenden Eigenart der Kultur, wegen des Reichtums an uralten Schätzen und wegen der Merkwürdigkeit der Tiere und Pflanzen. Er war in Memphis und in Theben gewesen, vielleicht auch in Philae an den Grenzen des Reiches bei den Katarakten des Nils. In Memphis errichtete er einen Tempel, in Heliopolis lernte er magische Wissenschaften und schmückte die Stadt ebenfalls mit Tempeln, z. B. mit dem des Nilus. Auf Münzbildern wird er dargestellt, wie er in Alexandria im Tempel als Gott begrüsst wird. Zu seinem Hange zur Mystik und Symbolik kam noch sein eifriges Studium der Naturwissenschaften — Tertullian nennt ihn in seiner « Apol. » 5. p. 132, einen « curiositatum explorator » — und seine Hinneigung zur griechischen Kunst, die er gern mit den ägyptischen Elementen der Kunst zusammenbringen wollte, wie es ja ohnedies schon in dem Geschmack seiner Zeit lag. Also würde ein Werk wie das Nilmosaik von Palestrina sich gut in die geistige Richtung und Betätigung des Kaisers selbst einfügen, und die Annahme erscheint naheliegend, dass es ein Geschenk von ihm an den Fortunatempel der Stadt gewesen ist, zumal die Widmung des Werkes gerade für den berühmten Tempel und die Kostbarkeit des Mosaiks auf eine sehr hochstehende Persönlichkeit als Stifter hindeuten.

III. Datierungsversuch nach der Geschichte des Tempels.

Der Tempel der Isis-Fortuna war weit über Palestrina hinaus in ganz Italien berühmt und bedeutete für Italien dasselbe, wie Delphi für Griechenland. Die ältesten Anfänge des Tempels mögen zurückgehen in die Zeit des 7. oder 6. Jahrhunderts v. Chr., können also nicht viel jünger sein als Rom. Plutarch erwähnt, dass der Tempel schon v o r dem Vestatempel in Rom gebaut worden sei. Von diesem ältesten Tempel hat sich nichts erhalten; die Ruinen, die heute noch zu sehen sind, stammen nicht aus jener Zeit, sondern aus dem Anfang des 1. Jahrhunderts v. Chr. Sie sind die Reste aus einem Umbau des ältesten Heiligtums und zeigen in Technik und Kunstformen ganz den Stil der pompejanischen Kolonisten aus Rom. Die frühesten Berichte über den Tempel finden sich bei C i c e r o (de Div. 2), bei P r o p e r z (Lib. 2 Eleg. 32), bei S u e t o n (vita Tiberii cap. 63 und vita Augusti cap. 72) und bei J u v e n a l (Sat. 14). Der Tempel muss in seiner grössten Ausdehnung den Raum der ganzen heutigen Stadt eingenommen haben. Der älteste Teil ist in dem kyklopischen sogenannten « opus quadratum » gebaut, also aus der gleichen Zeit wie das Tabularium in Rom und die ältesten Tuffbauten Pompejis und Roms. Die zweite, spätere Bauart, « opus incer-

tum », findet sich in den späteren Bauteilen und weist auf das 1. Jahrhundert v. Chr., somit auf die Zeit Sullas hin. Die spätesten Teile sind in der dritten Bauweise, im « opus lateritium » ausgeführt, wie es in der Zeit des Augustus und Tiberius üblich war. Der Tempel baute sich in 10 Terrassen übereinander auf, die mit ihren Hauptbauten kurz angeführt sein mögen:

1. Terrasse mit einer area, einem Wasserreservoir und mit Arkaden wohl aus Sullas Zeit;

2. u. 3. Terrasse mit dem Apsidensaal, einer Kryptoportikus und einer Grotte, dem « antrum sortium », die alle heute noch in Resten zu sehen sind; hineingebaut worden sind die Kathedrale S. Agapito und die Gärten des Palazzo Barberini;

4. Terrasse mit dem sogenannten « Borgo », die geradlinigste von allen 10 Terrassen;

5. Terrasse mit Arkaden und zwei grossen Rampen, die nach der Mitte zu nach einer Nische hin ansteigen; sie ist vollständig symmetrisch gebaut, wie schon die vierte und zum Teil auch die dritte Terrasse;

6. Terrasse mit einem Halbkreisbau, einem Hemicyclium, zu beiden Seiten mit je vier gewölbten Räumen;

7. u. 8. Terrasse wahrscheinlich auch mit gewölbten Räumen wie auf der sechsten Terrasse und mit Arkaden, im Osten und Westen von Mauern und im Norden von einer Galerie mit Halbsäulen umgrenzt;

9. Terrasse mit einer grossen, runden Mauer und einer Portikus;

10. Terrasse mit einem kleinen Rundtempel als Bekrönung des grossen Tempels.

Den Raum der 7., 8. und 9. Terrasse nehmen heute der Palazzo Barberini und Häuser der Stadt ein. Von allen diesen Bauwerken des alten Tempels ist heute fast nichts mehr zu sehen, ausser einigen Teilen der 1. bis 3. und der 6. bis 8. Terrasse. Die Grottenteile der 2. und 3. Terrasse und das mit der Grotte im festen Mauerverband stehende Fischmosaik stammen anscheinend aus Sullas Zeit. Es könnte das so oft erwähnte Geschenk Sullas sein, obwohl sichere Anhaltspunkte dafür bis jetzt fehlen. Als sicher aber darf man annehmen, dass in Sullas Zeit der letzte Umbau des Tempels stattgefunden hat. Eine grosse Restauration des Tempels muss im 1. Jahrhundert n. Chr. vorgenommen worden sein laut einer Inschrift am Palazzo Baronale [2]). Beschreibungen des Tempels und des Apsidensaales

---

[2]) Marucchi: Guida archeologica della Città di Palestrina. S. 34.

und Schilderungen des Kultes, der dort gepflegt wurde, finden sich bei Cicero (de Div. II, 41 u. 85 bis 86), bei Livius (XXIII, 19, 18); über Einzelheiten der Ausstattung des Tempels berichtet Plinius in der «Naturalis Historia» XXXIII, 61, XXXVI, 184/185, XXXV, 2. In der späten Kaiserzeit wurde der Tempel kaum mehr als Kultstätte benutzt; nur unter Julian, dem Apostaten, der die heidnischen Kulte wieder aufleben lassen wollte, fand er noch einmal für kurze Zeit als Orakelstätte Beachtung. Theodosius der Grosse schloss den Tempel endgültig und richtete die bischöfliche Residenz an seiner Stelle ein. In den nächsten Jahrhunderten, als der Tempel nicht mehr zu Kultzwecken diente, wurde er zum Teil abgerissen, zum Teil umgebaut. Auf den freigelegten Flächen wurden Wohnhäuser, Scheunen, Kornspeicher, Kreuzgänge errichtet und zuletzt der Dom S. Agapito zu Ehren des heiligen Agapitus, der unter Kaiser Aurelian den Märtyrertod erlitten hatte und dort begraben worden war. An diesen Dom ist das bischöfliche Seminar angebaut worden, dem der grosse Apsidensaal als cantina diente. Einen Erweiterungsbau des Domes und eine Verbindung mit der Kryptoportikus liess Papst Paschalis II. ausführen. Unter Bonifaz VIII. wurde im Jahre 1298 ein grosser Teil des Tempels, soweit er noch bestand, wegen eines Streites zwischen dem Papst und den rebellischen Collona zerstört, wie es Vedi Petrini in den «Memoriae praenestinae» beschreibt, nach Funden in den Archiven der Engelsburg (429/30). 1437, unter Eugenius IV., wurden dann noch weitere Ueberreste des Tempels zerstört. Im Jahre 1447 aber bewog der staatskluge Papst Nikolaus V. die Colonna, den grössten Teil der ganzen Bauten wieder aufzurichten. Francesco Colonna baute 1493 den Palast im oberen Teile des Tempels, dem sogenannten «delubrum Fortunae», und liess eine Inschrift anbringen: «vastarunt toties quod ferrum, flamma, vetustas Francisci instaurat cura Columnigeri». — Die ältesten Abbildungen des Tempels in seinem damaligen Zustande stammen schon aus der Renaissancezeit von Giuliano da Sangallo (1445—1516), von Giorgio Vasari d. J. und von Rainaldi im Codex Ursinus (1580). Ein Entwurf zu einem Restaurationsversuch und ein Plan, der von Fulvius Orsini aus dem 16. Jahrhundert stammt, findet sich im Codex Vaticanus 3439 (früher Ursinus Folio 50/51). Eine Wiederholung hiervon ist in der Wiener Hofbibliothek, in der Sammlung architektonischer Handzeichnungen, aufbewahrt. Im 17. Jahrhundert befasste sich der Fürst Cesi, wie Petrini berichtet, mit einem neuen Plan zur Wiederherstellung des Tempels; das Manuskript und der Plan befinden sich im Vatikan. Noch ein anderer Restaurationsplan rührt her von Palladio, der einen genauen Grundriss herstellte, und von Pietro da Cortona aus dem 17. Jahrhundert und ist bei Rossi publiziert. Suaresi bringt in «Praenestina antiqua» die Veröffentlichung eines abermaligen Wiederherstellungsentwurfes mit einem Plane der Stadt. Ein weiterer Plan stammt aus der Mitte des

18. Jahrhunderts von dem Geometer Francesco Tranquilli di Gallicano, wieder ein anderer, aber verlorengegangener Entwurf aus dem Ende des 18. Jahrhunderts von Georges Hadfield. Einen von dem russischen Architekten Constantin Thon entworfenen Plan liess Alexander I. im Jahre 1825 herausgeben; in demselben Jahre erschien eine Illustration von Antonio Nibby, dann, 1840, Studien von Guénepin und 1846 von Tétaz; schliesslich ein Restaurationsentwurf mit Plan von Huyot aus dem 19. Jahrhundert. Spätere Pläne und Rekonstruktionen bringen Canina, Blondel, Delbrueck und Marucchi. Eine moderne, nicht ganz zuverlässige Rekonstruktion des Tempels hat im 20. Jahrhundert Cipolla entworfen. (Burger: Neue Rekonstruktionsentwürfe des Tempels in Praeneste aus der Renaissancezeit, 1909, Heidelberg, Abb. 1, S. 204.)

IV. Datierungsversuch nach der Geschichte des Kultes.

Die ungewöhnliche Grösse und die häufige Erwähnung des Fortunatempels bei den antiken Schriftstellern, ebenso wie die durch alle Jahrhunderte gehenden Versuche ihn wiederherzustellen, zeugen für die grosse Bedeutung des Tempels im Altertum. Ein Heiligtum von solchem Ausmass konnte aber nur für einen in gleichem Verhältnis stehenden Kult bestimmt sein. An den Funden von Kunstwerken in Palestrina ist ein deutlicher Einfluss fremdländischer Kunst erkennbar; ebenso war aber auch in den religiösen Kult viel ausländischer Aberglaube und fremde Orakelweisheit schon frühzeitig eingedrungen. Besonders machten sich ägyptische, etruskische und über Etrurien griechische Einflüsse geltend[3]). Cicero spricht bereits von der «vetustas» des Fortunakultes und sagt, er habe schon im ersten punischen Kriege bestanden, d. h. also um 204 v. Chr. Wahrscheinlich aber ist er noch viel älter, wird sogar von manchen bis in die Zeit des Servius Tullius zurückverlegt, unter dem das Orakel der Fortuna gegründet und bereits von sehr vielen befragt worden sein soll. Servius Tullius weihte der Fortuna in Rom zwei grosse Tempel und viele Kapellen. Dann wird bei Cicero (de Div. II. 85 f.) von einem Praenestiner Numerius Suffustius berichtet, der, durch Traumgesichte bewogen, Fortuna befragt haben soll, wobei durch ein Wunder aus dem sich spaltenden Felsen Losstäbe mit altertümlichen Runen herausgefallen seien; ebenso sei Honig aus einem Oelbaum geflossen. Die erste Weihinschrift scheint aus dem 2. Jahrhundert v. Chr. zu stammen, aus der Zeit des Karneades (Cicero, de Div. II, 87); sie besagt, dass der Kult damals schon in voller Blüte gestanden habe. Valerius Maximus erzählt (epit. I, 3, 2), dass im

[3]) Walter Otto: «Fortunakult» in Wissowa-Pauly, VII. Bd., S. 16 ff.

Jahre 513 a. u. c., also um 241 v. Chr., der Konsul Q. Lutatius Cerco das Orakel habe befragen wollen; dies sei ihm aber vom Senat wegen der Fremdartigkeit dieses Gottesdienstes untersagt worden. Aber schon 204 v. Chr. stand Rom den Losen nicht mehr so fremd gegenüber, und der Konsul P. Sempronius gelobte der Fortuna Primigenia einen Tempel (Liv. XXIX, 36, 8). Wie weit der Ruf der praenestinischen Lose gedrungen war, zeigt nach Marucchi: «Il tempio della Fortuna Praenestina» (S. 68) eine Bemerkung des Livius (XLV, 44, 8), wonach der König Prusias von Bithynien 587 a. u. c., also 167 v. Chr., den Orakeln sowohl in Praeneste wie in Rom seine Verehrung dargebracht und Fortuna geopfert habe. Der obengenannte Karneades, Gesandter aus Athen und Zeitgenosse des Cato major, preist den Ruhm des Tempels und die Berühmtheit der Orakel. Auch Sulla ehrte den Kult der Fortuna und verschönerte ihren Tempel, trotzdem er die Stadt hatte zerstören lassen. Mehrmals erwähnt wird in Inschriften am Tempel ein gewisser Varro; auf einer Inschrift vom Jahre 73 v. Chr. wird er mit seinem vollen Namen genannt als Konsul Terentius Varro Lucullus aus dem Heere des Sulla; er muss also für die Orakel eine besondere Hinneigung gehabt haben. Nach Ciceros Zeit hatte die Befragung der Lose in Praeneste nachgelassen. Tiberius wollte die Lose sogar von Praeneste wegnehmen und nach Rom bringen (Sueton: vita Tiberii, cap. 63), beliess sie dann aber doch in Praeneste und hielt sie immer in Ehren, da er durch sie von einer Krankheit geheilt worden war. Unheil hingegen verkündigten sie dem Domitian, der die Lose alljährlich befragte, im letzten Jahre mit der Weissagung seines baldigen Todes. (Sueton: Vita Domitiani, cap. 15). Zu hoher Blüte aber kam das Orakel noch einmal unter Hadrian, der viel vom Kulte der ägyptischen Isis hineinbrachte, was z. B. zahlreiche Münzbilder bezeugen[4]). Auch Alexander Severus und Elagabal haben die Lose befragt und verehrt (Lampridius, cap. 4). Julianus Apostata, der, wie schon erwähnt, den seit 242 geschlossenen Tempel noch einmal öffnete, bekam von der Stadt Praeneste eine Inschrift im Tempel gewidmet. Ein Edikt des Theodosius im 4. Jahrhundert machte dem Kult endgültig ein Ende.

Hülsen und Dante Vaglieri[5]) äusserten die Meinung, dass der Tempelbau ein Profangebäude hätte sein können. Es ist wegen der Deutung des Mosaiks nötig, näher auf diese Frage einzugehen. Dafür, dass das Gebäude bestimmt ein Tempel gewesen ist, spricht schon seine Grösse im Verhältnis zu der kleinen Provinzstadt. Wozu wäre wohl dort ein so grosses Verwaltungsgebäude nötig gewesen! Ausserdem wird sich das bürgerliche Leben hauptsächlich in dem unteren Teile der Stadt, wo auch

[4]) Reiche Materialsammlung bei: R. Peter in Roschers Mythol. Lexikon, I. Bd., S. 1503 ff. u. 1530 ff.

[5]) Bull. commun. di Roma XXXVII, 1909, S. 212 ff.

die Militärkolonie lag, abgespielt haben, und schliesslich hätte Sulla wohl kaum ein Zivilgebäude in dem Ausmasse wiederherstellen lassen, wie es eigentlich nur einem Tempel zukam. Für ein sakrales Gebäude spricht vielleicht auch die Tatsache, dass gerade auf dem Hauptteil des Tempels, der «aedes Fortunae», der Dom und das bischöfliche Seminar gebaut worden sind als eine Art Triumph des Christentums über den heidnischen Kult. Die Kirche liebte es, ihren Sieg über das Heidentum auf diese Weise augenfällig zum Ausdruck zu bringen. Dass das Gebäude nicht zum Forum gehörte, bekunden Livius und Vitruvius, die von der «aedes» und von dem Forum der Stadt sprechen, ein Zeichen, dass zu ihrer Zeit beides nebeneinander bestanden haben muss. Es hätte also höchstens im 4. oder 5. Jahrhundert eine Umformung des Tempels zu einem Zivilgebäude stattfinden können; dagegen spricht aber wieder das Edikt des Theodosius. Schliesslich weisen 40 Inschriften (27 davon aus dem Seminar), aufgezeichnet in C. I. L. XIV, auf die Fortuna Jovis puer Primigenia — die erstgeborene Tochter des Zeus — eindeutig hin, z. B. C. I. L. XIV, 2854 aus der Zeit des Caligula, 2856 vom Jahre 179, 2862/3 und 2868, die das Losorakel erwähnen, ebenso 2989 mit den Worten: «sortilegus Fortunae Prim.», auch 3003 aus der Zeit Hadrians und C. I. L., III, 1421 aus Dacien: «Fortunae Praen. Aug. .....nostrorum.» Die Inschriften sind auch tatsächlich im unteren Teile des Tempels, zum Teil von Petrini, gefunden und nicht erst in einer Art Sammlung im bischöflichen Gebäude nachträglich zusammengetragen worden [6]). Erst später, im 17. Jahrhundert, zusammen mit dem Nilmosaik, kamen sie in den Palazzo. Besonders deutlich ist die Inschrift auf einer Fortunastatue in Hexametern, die von Orakeln, Geschenken und Weihgaben an die Göttin spricht [7]). Auf ein Kultgebäude deuten auch die in den Fels gehauenen Grotten und Nischen hin, z. B. die beiden verschiedenartigen Nischen in der Apsis des Saales, an die sich wahrscheinlich die alte Sage von dem Wunder des Numerius Suffustius knüpft. Auch Isis, die Schwestergottheit der Fortuna, wurde oft in Grotten verehrt (Apul. met. XI, 810). Ebenso werden in der christlichen Kirche Wunder und übernatürliche Erscheinungen oft in Grotten verlegt; man denke nur an die Grotte von Lourdes. Für einen Tempel spricht auch das Aerarium, das meistens in Verbindung mit einem Tempel gebaut und dem Schutzgotte des Tempels anvertraut wurde, z. B. bei dem Saturntempel in Rom. Ganz unwahrscheinlich ist schliesslich auch die Ansicht, das Gebäude sei eine Bibliothek gewesen, wie Hülsen, durch eine angebliche Aehnlichkeit mit der Bibliothek von Ephesus verleitet, annimmt. Ovid (Trist. III, 1, 71) nennt als die erste öffentliche Bibliothek Italiens die in Rom im Jahre 39 von C. Asinius Pollio gegründete, während der Tempel schon vor dieser

---

[6]) Marucchi in Bull. dell' Inst. 1880, S. 252/54 u. Dessau in C. I. L., XIV, p. 295 f.
[7]) Marucchi: «Il tempio della Fortuna Praenestina», S. 78.

Zeit bestanden hatte [8]). Eine noch ältere Bibliothek so dicht bei Rom würde Ovid sicherlich erwähnt haben.

Ausser in Praeneste gab es auch noch anderwärts, wenn auch weniger berühmte, Fortuna-Tempel, z. B. mehrere in Rom selbst; sogar ausserhalb Italiens befanden sich solche, und zwar sind am häufigsten die Weihungen an Fortuna redux Augusta in Afrika, z. B. unter Alexander Severus 233 in Bir-el-Afon mit der Weihung: «Fortunae reduci Aug. imp. Caes. M. Aurelii Severi Alexandri» und unter Commodus 183 in Sua und 164 in Musti und 196 in Sidi-Naoni, alles durch Inschriften und Dedikationen bezeugt, also wieder Beziehungen zwischen der Isis Afrikas und Fortuna.

Die vorstehenden ausführlichen Angaben über die Geschichte der Stadt, des Tempels und des Kultes von Praeneste, die Schilderung des Tempels selbst und die Aufzählung der Pläne, die immer wieder von ihm gemacht worden sind, schienen mir zur Begründung dafür geboten, dass gerade ein Mosaik von so aussergewöhnlicher Grösse und künstlerischer Bedeutung dem Tempel von Praeneste geschenkt wurde. Ein so kostbares Geschenk konnte aber nur zu einer Zeit dem Tempel gewidmet werden, wo der Tempeldienst und die Stadt in höchster Blüte standen. Für einen unbedeutenden Tempel und eine dürftige Stadt hätte ein so wertvolles Kunstwerk nicht gepasst. Die Glanzperiode der Stadt fällt aber erst in die Kaiserzeit, wo Praeneste als Sommeraufenthalt für die vornehme reiche Welt in Mode kam und überall bekannt wurde, besonders zur Regierungszeit Hadrians. Dem ganzen Wesen dieses Kaisers entsprach aber durchaus das Thema des Mosaiks, Aegypten. Zudem war die Stadt, wie bereits erwähnt, von jeher durch ihren Ueberseehandel fremden und namentlich ägyptischen Einflüssen, wie sie Hadrian noch verstärkte, sehr zugänglich gewesen. Aus der Geschichte des Tempels und des Kultes geht also wohl genugsam hervor, dass die weitesten Datierungsmöglichkeiten für das Mosaik sich etwa in der Zeit von Sulla bis 242 n. Chr. bewegen; denn Sulla war der erste, der an dem Tempel bedeutende Vergrösserungen und Verschönerungen vornahm, und 242 n. Chr. wurde der Tempel zum ersten Male geschlossen; also ist kaum anzunehmen, dass da noch ein solches Kunstwerk geschenkt wurde. Gegen Sullas Zeit selbst aber spricht die Technik und die ziemlich geringe Sorgfältigkeit der Ausführung des Werkes, ferner die Tatsache, dass zu Sullas Zeit der Kult nicht so hoch in Blüte stand wie in der Kaiserzeit, und schliesslich der Gegenstand der Darstellung selbst, nämlich das Nilland; Aegypten kam in der Kunst erst stark in Mode, als es römische Provinz geworden war, also etwa 30 n. Chr., und nunmehr von den Kaisern und Schriftstellern bereist wurde. Mit der Darstellung kommen wir zu dem fünften Merkmal für die Datierung eines Mosaiks, zur Wahl des Gegenstandes und seiner Behandlung.

---

[8]) Dziatzko: Abhandlung über Bibliotheken in Wissowa-Pauly, III. Bd., S. 417 ff.

V. Datierung nach der Wahl des Gegenstandes.

Das Thema des Werks ist zweifellos ein Prospekt, eine wahre geographische Karte von Aegypten, von der Bergwildnis Aethiopiens mit ihren fabelhaften Tieren bis zu den zivilisierten Gegenden Unterägyptens, gesehen zur Zeit der Nilüberschwemmung, des für den Wohlstand jenes Landes in jedem Jahre wichtigsten und darum durch Feste gefeierten Naturereignisses. Aegyptisierende Landschaften und grosse dekorative Landschaften mit figürlicher Staffage treten in den römisch-kampanischen Monumenten nach dem Zeugnis des Vitruv (VII, 5, 2) zuerst als ein Bestandteil des II., des sogenannten «Architekturstiles» auf, z. B. auf dem «gelben Fries» in dem Hause der Livia auf dem Palatin (Pfuhl, Abb. 729—731). Auf diesem Fries entrollen sich die Bilder vor dem Beschauer genau so wie auf dem Nilmosaik, nämlich so, wie sie sich einem Reisenden auf einer langen Wanderung darbieten. Alles ist perspektivisch dargestellt, die meisten Gebäude in Seitenfront von einer Ecke aus gesehen, so dass alle Häuser und Figuren den Schatten nach einer Seite, meistens nach rechts, werfen, wie dies auch bei dem Mosaik der Fall ist. Menschen und Tiere sind mehr in der Absicht, die Landschaft zu beleben und die Bedeutung der einzelnen Gebäude klarzumachen, dargestellt, und fast immer sind sie in Bewegung. Zum Kreise der ägyptisierenden Prospektbilder gehören im gewissen Sinne auch die Friese in der Villa Albani und Farnesina (vgl. Pfuhl: Abb. 732), und ausserdem auch die Malereien, die eine Reihe von verschiedenen Szenen hintereinander mit dominierenden Baugruppen darstellen, z. B. die Gemälde in der Villa Pamphili in Boscoreale (Pfuhl: Abb. 727). Im Kolumbarium dieser Villa findet sich zum ersten Male eine neue dritte Art der Landschaft, nämlich die rein ägyptische Landschaft mit Pygmäenstaffage, die später in Rom und Pompeji oft wiederkehrte. Auch im III. Stil, dem sogenannten «Ornamentstil», kommen immer noch die vorgenannten Typen vor, wenn auch eine grössere Freiheit im rein Landschaftlichen zu spüren ist, z. B. erscheint oft eine wilde Szenerie, eine aus der Ferne gesehene Stadt, überhaupt mehr reine Architekturmotive und ein noch stärkeres Hineinziehen der Prospekte sogar in Architektur- und Gartendarstellungen. Auch die See-, die Ufer- und Hafenansichten der römisch-italischen Villenlandschaft kommen immer mehr auf, also alles Dinge, die grosse Verwandtschaft mit dem Nilmosaik zeigen und mit dem Fischmosaik in der Grotte, die mit dem Apsidensaal durch die Kryptoportikus verbunden war. Die ägyptisierende Pygmäenlandschaft tritt in der Wandmalerei erst ganz entwickelt im IV. Stil, dem sogenannten «Neronischen Stil», auf. Vorher hielt sie sich im Rahmen der Pygmäenmosaiken, in denen die Hauptsache die Landschaft mit dem Nil und seinen Pflanzen war, während sie sich im IV. Stil mehr

der Architektur in der Landschaft zuwendete. Beide Typen sind aber nicht in allzu engen Zusammenhang mit dem Nilmosaik zu bringen; denn dieses vereinigt Motive aller drei Stile und ausserdem die ältere Art der Pygmäenlandschaft wie die der spätern in sich. Auch im IV. Stil kommen noch die panoramaartigen Wegelandschaften vor, z. B. auf zwei monochromen Friesen im Neapler Museum auf gelbem Grund mit stark ägyptisierender Landschaft[9]) und auf Mosaiken aus dem römischen Afrika, aus Sussa und Tunis im Bardomuseum mit Darstellungen des überschwemmten Nildeltas[10]). Aehnliche ägyptisierende Landschaften mit reichen Architekturdarstellungen finden sich auch auf römischen Mosaiken, und zwar sonderbarerweise meistens auf Fussböden; denn der römischen Kunst fehlte das Gefühl für den Widersinn einer Landschaft am Fussboden, bei der man keinen rechten Standpunkt für die einheitliche Betrachtung des Ganzen gewinnen kann; sie halfen sich dabei durch das Ausarbeiten einzelner Sondergruppen, die für sich allein wirken. Das klarste Beispiel hierfür ist unser Nilmosaik von Palestrina. Auch in Pompeji sind noch Landschaftsmosaiken erhalten, die unter dem Einflusse des Nillandes entstanden sind; aber es ist unter ihnen kein solches naturhistorisch-geographisches, zugleich belehrendes und phantasievolles Werk zu finden wie das Mosaik von Palestrina.

Da nun dieses Mosaik alle vorgenannten Stile enthält, kann es nicht vor der Zeit Neros entstanden sein; alles spricht vielmehr für die spätere Entstehung des Bildwerkes. Schon im zweiten, noch mehr im dritten Jahrhundert n. Chr. kamen nämlich in den Malereien und Mosaiken neben römischer Geschichte, römischem Mythos, römischen Allegorien viel geographisch-philosophische und naturwissenschaftliche Themen vor mit Aufzählung von Städten und Provinzen, von Schiffen und Tieren. Die Bildwerke waren gewissermassen geographische Karten, gesehen aus der Vogelschau, oder eine Art Atlanten in natur- und kulturgeschichtlicher Hinsicht mit Sammlungen von Tieren, Vögeln, Pflanzen, Bauten u. a. Das belehrende Motiv war in den Bildwerken dieser Zeit das herrschende, während es zur Zeit nach Augustus mehr auf die Darstellung des Menschen und seiner Erlebnisse ankam. — Allerdings waren alle diese Landschaften nicht aus der unmittelbaren Anschauung der Natur oder der wirklich bestehenden Bauten und Szenerien geschaffen worden, sondern es wurden nur einzelne überlieferte Motive variiert und entwickelt, umgeändert oder hinzugefügt, je nach dem Geschmack des Bestellers oder des Mosaikkünstlers. Auch aus der Erinnerung an Reisen, die der Auftraggeber oder der Künstler selbst unternommen haben mochten, sind solche Werke geschaffen worden. Gerade

[9]) Rostowzew, in Röm. Mitt., XXVI, Abb. 56/57.

[10]) Abb. vgl.: Musées de l'Algérie et de la Tunisie, Taf. VI u. VIII, sowie: Inventaire des Mosaïques de la Gaule et de l'Afrique, 1913 (II, Tunisie), Taf. 93.

das Nilmosaik lässt durch die Genauigkeit seiner Schilderungen den Schluss zu, dass der Künstler Aegypten aus eigener Anschauung gekannt haben mag. Merkwürdig ist eine Verwandtschaft des Mosaiks mit Malereien in ägyptischen Gräbern, wie sie Maspero in: «Les Peintures des Tombeaux Égyptiens et la Mosaïque de Palestrine» (1879), feststellt. In den beiden Hauptgräbern von Beni-Hassan sind die Einzelheiten, z. B. die fabelhaften Tiere, und die Komposition — unten die Nilüberschwemmung und das bürgerliche Leben, oben Jagdszenen in der Wüste und in den Bergen — auffallend denen des Nilmosaiks ähnlich, auch darin, dass trotz der Ansicht aus der Vogelschau Gebäude, Menschen und Tiere von der Seite und nicht von oben gesehen dargestellt sind. Fast dieselben Sujets finden sich in den Grabmalereien des Ti sowie in denen von Khnoum-Hotpon und Phtah-hotpu in Sakkarah[11]). Man hat ja schon im frühen Altertum die Gräber von Beni-Hassan und Sakkarah häufig besucht; sie wurden von Reisenden, von Fürsten auf ihren Heereszügen und sicher wohl auch von Künstlern besichtigt. Also wäre es nicht unmöglich, dass auch der Künstler des Nilmosaiks jene Gräber gesehen oder wenigstens aus Berichten von Augenzeugen davon gehört hat und dann aus der Erinnerung einzelne Szenen und die streifenförmige Komposition übernommen und in abendländischem Geiste umgearbeitet hat. Eine Bestätigung dafür, dass das Mosaik von Palestrina tatsächlich von Aegypten und von alexandrinischer Kunst beeinflusst worden ist, zeigt ein Nilmosaik, gefunden bei Thmuis[12]), welches in frischer Schilderung das hellenistisch-römische Leben an den Ufern des Nils in ägyptischer Umgebung in mannigfachen Motiven und vielfarbiger, aber nicht sorgfältiger Darstellung wiedergibt. Es ist der erste Fund dieser Art, der in Aegypten gemacht worden ist und stammt wahrscheinlich, nach der mangelhaften Technik zu urteilen, aus der römischen Zeit Aegyptens. Beide, das Mosaik aus Thmuis und das aus Palestrina, unterscheiden sich scharf von der unbehilflichen Nachahmung missverstandener, ägyptischer Götter-, Kult- und Landschaftsbilder in der rein italischen Kunst jener Zeit; sie zeigen eben ägyptisch-alexandrinisches Kunstgefühl. Aus Aegypten und aus den anderen Mittelmeerländern kam überhaupt die Darstellungsweise der panoramaartig aufgerollten Landschaft als Hauptzweck, während in Griechenland der Mensch immer allein der Mittelpunkt des Bildwerkes war und blieb. Schon in Gross-Griechenland und in Italien war es anders. In Etrurien z. B. wurde das Interesse an der eigentlichen Landschaft früher rege als in Hellas selbst; die Freude am Landleben wird dort schon in vorrömischer Zeit der eigentliche Antrieb für die Landschaftsdarstellung. Massgebend wurde in der

[11]) Vgl. L. Klebs: I. «Die Reliefs des alten Reichs», Abb. 22, und Klebs: II. «Die Reliefs und Malereien des mittl. Reichs», Abb. 34, sowie Maspero: Aegypt. Kunstgesch., Abb. 173, und G. Steindorff: «Das Grab des Ti», Lpz. 1913, Taf. 113.

[12]) Pagenstecher in der «Berliner Philol. Wochenschrift», 1920, S. 551.

ersten Hälfte des ersten Jahrhunderts n. Chr. und in seinen letzten Jahrzehnten in all diesen Darstellungen Aegypten, wie die Mosaikfussböden in Rom, Pompeji und Palestrina mit ihren vielen Nilszenen es beweisen. Schon Petronius (Sat. cap. 2) bestätigt dies und spricht von der mehr «malerischen» Wirkung jener ägyptisch beeinflussten, wahrscheinlich meist al fresco gemalten Werke. Er nennt diese Malweise ein «compendiariam magnae artis». Die Ausführung allerdings wurde in ihrer späteren Entwicklung etwas flüchtig und ohne die sorgfältige Zeichnung, die die älteren Bildwerke haben. Dies beweist wieder, dass das Nilmosaik erst aus dieser späteren Zeit herrühren muss, also erst nach Neros Zeit und nach den noch in die Neronische Zeit fallenden monochromen Friesen aus Pompeji. Auch sie wirken zwar schon vorzugsweise durch ihre Farbenschattierung ohne genaue Zeichnung, das Nilmosaik aber übertrifft darin noch diese Friese und stammt daher sicherlich aus einer späteren Zeit.

Ausser dem Typus der Prospektmalerei, wie ihn das Nilmosaik zeigt, und welcher es in eine bestimmte Zeit eingrenzt, nämlich in die Zeit vom IV. Stil (etwa 50 n. Chr.) bis ins dritte Jahrhundert n. Chr., ist die Art der Orientierung des Bildes wichtig für die Datierung. Die landkartenartige Schau über das Nilland ist im Gegensatz zu unseren Karten so orientiert, dass Norden unten liegt und Osten zur Linken. Die Alten orientierten ihre Karten immer nach Süden, wie man auch in der «forma urbis Romae», der grossen Marmorkarte von Rom im Vatikan, sieht. Rechts war immer mit «occidente» bezeichnet. Früher als die Römer taten dies schon die Aegypter. Ihre Flurkarten, Kanalnetzkarten, Grundstückskarten im ptolemäisch-römischen Zeitalter waren alle in dem Schema:

S

O——W orientiert, da ja dans ganze Land durch das lange Niltal nach Süd-

N

limitierung drängt. Der Aegypter schaut dem von Süden kommenden Fluss entgegen, und Westen ist für ihn rechts, ebenso wie im Hebräischen das Wort für «rechts» übereinstimmt mit dem ägyptischen Wort für «West». Der Südpunkt ergibt sich durch den Sonnenhochpunkt, der immer leicht durch den Sonnenstab zu finden ist, während sich der Ostpunkt ja stets verändert. Für die Südlimitierung bei den Römern findet sich nach Luckhard[13]) bei Varro eine Stelle. Mit dieser Limitierung stimmt auch die Landschaft Aegyptens auf dem Mosaik genau überein. Im Süden, also oben, liegen die Aethiopierberge, von denen der Nil kommt; seinen Lauf begleiten die Streifen des Bildes nach Norden, also nach unten, und zwar durch Oberägypten mit den Katarakten und kleineren Wohnzentren, dann durch Unterägypten mit den grossen Tempelbezirken und mit dem Schiffsverkehr vom Delta her.

Genaueres über die grosse Landschaftsmalerei, von der ja

---

[13]) Luckhard: «Das Privathaus im ptol. u. röm. Aegypten», S. 8.

die Mosaikkunst unbedingt abhängt, bringt Vitruvius (VII, 5, 2); er setzt sie in ihren Anfängen in den II. Stil und spricht von einer Weiterentwicklung im III. Stil, und zwar denkt er sich die grosse Landschaftsmalerei aus der Prospektmalerei entstanden und hebt besonders die Megalographie, eine spätere Entwicklung der Landschaft, eine « magnarum rerum pictura », hervor. Er sagt in VII, 5, 2: « Pinguntur enim portus, promuntoria, litora, flumina, fontes, euripi, fana, luci, montes, pecora, pastores.. » Auch Plinius (XXXV, 116) schreibt über die grosse Malerei jener Zeit und nennt einen Maler Studius — an anderen Stellen von anderen auch Ludius genannt — aus der Zeit des Augustus und sagt, er habe gemalt: « villas et portus et topiaria opera... varias ibi obambulantium species aut navigantium terraque villas adeuntium asellis aut vehiculis, jam piscantes aucupantesque aut venantes aut etiam vindemiantes, etc. » Bei diesem Maler drangen auch ägyptische Einzelheiten in die römisch-italische Landschaft mehr und mehr ein, wie es sich namentlich in den kleinen Landschaftsbildern des III. Stils zeigt; Bilder wie die im Hause «ad Gallinas albas» und die Aegyptiaca im Isistempel in Pompeji gehen auf ihn zurück. Auch ein ägyptischer Maler Demetrius, um 150 v. Chr. in Rom, ist bekannt als Maler von Landkarten, die sich der grossen Landschaftsmalerei nähern. (Valerius Maximus, V, 1, 1.). Er weist bereits auf den ägyptischen Einfluss der beginnenden hellenistischen Zeit hin, in der ausführliche Gemälde der Feldzüge geschaffen wurden, die ihrer Natur nach zwischen Landkarten und landschaftlichen Bildern stehen mussten. Die Aufmerksamkeit für das Wunderland Aegypten war seit den Ptolemäern auch in Italien immer reger geworden und fand seit dem letzten Jahrhundert der Republik auch Eingang in Rom zusammen mit dem ägyptischen Kult der Isis. So konnte jener alexandrinische Maler Demetrius auch in Rom bereits im zweiten Jahrhundert v. Chr. seine ägyptisierenden Kartenbilder schaffen. Aegypter war wohl auch Serapion, der zu Varros Zeit « scaenae » ohne menschliche Staffage, also wohl zum Teil Landschaften, malte. In der späteren Kaiserzeit, schon unter Hadrian und noch mehr zur Zeit der Antonine und des Alexander Severus wurden Mosaiken in fast allen öffentlichen Gebäuden immer mehr als Schmuck der Fussböden verwendet, und zwar nicht nur in Rom selbst, sondern auch in den Provinzen. Meist waren es grosse Stücke, zu gross fast für diese Art der Kunst; denn das Mosaik fing an mit dem Fresko zu wetteifern. Es kamen neue Themen aus der Literatur dazu, belehrende und erzieherische Darstellungen, auch Allegorien, wie die Jahreszeiten, Winde, Planeten, Musen und geographische Themen, den Landkarten angeglichen. Besonders zur Zeit des Antoninus Pius wurden grosse Fussbodenmosaiken alle im « opus vermiculatum » sofort auf dem Boden gearbeitet. In die obigen Themen wurden jetzt auch mehr Menschen und Szenen aus dem alltäglichen Leben aufgenommen, die die lehrhafte und darum zuweilen eintönige Art der Darstellung belebten. Anregungen für die geographischen Mosaiken gaben

gaben vielleicht auch grosse, landschaftlich behandelte Landkarten, z. B. die «Peutingeriana» und Abbildungen aus den Handschriften römischer Landmesser, die ihre Karten meistens durch lebendige, bildliche Ausschmükkungen verschönerten, wie z. B. der oben erwähnte Alexandriner Demetrius. Wichtig ist die Entdeckung einer Mosaiklandkarte in Madabar durch den Reverend Père Cleophas, Bibliothekar am griechischen Patriarchat in Jerusalem, 1897, mit Schiffen, Meeresufer, Flüssen, Städten und Tieren[14]). Auch mögen die Triumphalgemälde aus der Zeit des Demetrius die Anregung zu geographischen Mosaiken gegeben haben, z. B. eines aus dem Jahre 146 v. Chr. (Plinius, XXXV, 23), darstellend die Belagerung von Karthago, oder ein Gemälde aus dem Jahre 174 v. Chr. von Sempronius Gracchus geweiht, mit einer Darstellung von Sardinien und den Schlachten, die Gracchus dort schlug. Ebenso wirkten die Schriftsteller der Kaiserzeit in dem gleichen Geiste durch ihre Gemäldebeschreibungn.

Wir haben nun gesehen, dass das Mosaik von Palestrina in seiner Anordnung und in seiner Eigenschaft als Prospekt eines Landes übereinstimmt mit dem Geschmack einer ganzen Zeitrichtung, dem der Kaiserzeit. Es steht am Ende der Entwicklung der Megalographie aus der Prospektmalerei. Nach der Betrachtung der Gesamtkomposition unter dem Gesichtspunkte der ägyptisierenden Prospektmalerei, der Landkartenmalerei und der Megalographie gehe ich nunmehr auf die bereits genannten Einzelgruppen des Nilmosaiks näher ein.

1. Jagdszene im Gebirge.

Im oberen Teile des Mosaiks in der Apsis sind Jagdszenen dargestellt. (Abb. 1.) Nubische Jäger, mit einem kurzen weissen Schurz bekleidet, mit Schild und Bogen bewaffnet, machen Jagd auf grosse Vögel in dem felsigen Gelände der äthiopischen Berge. Die Vögel, anscheinend Kraniche, fliegen verängstigt um die Felsspitzen, wohin ihnen schon zwei Jäger mit ihrem Hunde gefolgt sind, andere stürzen bereits getroffen in eine Felsspalte, wieder drei andere fliegen über den links stehenden Felsen, von dem sich die Jäger bereits abgewandt haben, davon. Eine Anzahl wilder Tiere, teils Fabeltiere, teils wirklich vorkommende, wie Riesenschlangen, Hyänen, Giraffen, ein Bär, ein Löwe, zwei Tiger, ein Wolf, verschiedene Arten von Affen und Meerkatzen, beleben die kahle Landschaft mit ihren starren Felsen, an denen auffallend viele Bohrmuscheln haften, die von dem inzwischen wieder gesunkenen Nilwasser an die Felsen angespült worden waren und dort hängengeblieben sind. Nur wenige Bäume und Sträucher unterbrechen mit ihrem Grün das Graubraun der Felsen. So ragt an dem rechten Bildrande eine zwei-

[14]) Gauckler: Revue Archéologique, Paris 1897, III. Serie, Bd. XXXI, Tafel XIV, S. 21.

gegabelte Palme, die nur in Oberägypten vorkommende Hyphaene Thebaica (Argum), hervor; in der Felsspalte, in die die Vögel stürzen, steht ein ganzes Gebüsch von Salvadora Persica, ein ebenfalls in Oberägypten weitverbreiteter Strauch. Ungefähr in der Mitte der Felslandschaft breitet ein grösserer Baum seine mit Früchten behangenen Aeste aus, wahrscheinlich die schon im Altertum bekannte Persea oder Mimcops Schimperi. In einem ziemlich kahlen, agavenartigen Gestrüpp hockt in der äussersten Gabelung eines Astes eine Meerkatze; ein ebensolcher kahler Strauch ragt mit seinen ziemlich dicken Aesten über dem linken Felsen vor. Eine undeutbare dichte Baum- oder Strauchgruppe füllt links die äusserste Ecke aus. Aus dem zwischen den Felsen fliessenden Wasser sieht überall Schilf und Rohr und verschiedenerlei Gras hervor, z. B. das sogenannte «spanische Rohr» und das auch arundo donax genannte Rispengras. —

Solche Jagddarstellungen in felsigem oder gebirgigem Gelände kommen keineswegs nur in dem Mosaik von Palestrina vor, sondern haben zahlreiche Vorbilder in- und ausserhalb Italiens schon aus der Zeit des II. Stiles, also ungefähr von 80—30 v. Chr., und noch mehr aus der Zeit des III. und IV. Stiles, also etwa von 40 v. Chr. bis zur nachneronischen Zeit. Denn seit dem Hellenismus hatte sich in Landschafts- und Tierstücken ein neues Naturgefühl geltend gemacht. So sehen wir auf zwei pompejanischen Löwenmosaiken im Neapler Museum zum ersten Male naturnahe und elementargewaltig die Raubtiernatur beobachtet und dargestellt, ebenso auf dem Kentaurenmosaik aus der Villa Hadriani in Tivoli, heute im Berliner Museum, das eine zerklüftete, nach der Tiefe zu unregelmässig sich aufbauende Felslandschaft zeigt, sehr ähnlich der in Palestrina, und davor in fast tragischer Auffassung den Kampf eines Kentauren mit einem Tiger, der dessen Weib getötet hat[15]). In den pompejanisch-hellenistischen Tierbildern mit landschaftlichem Hintergrund kommen ausser Jägern mit ihren Hunden keine Menschen vor, höchstens Kentauren oder jagende Eroten; in der Kaiserzeit aber sehen wir auf den Mosaiken, besonders auf den nordafrikanischen, auch eine Menge Bauern und Hirten neben den Tieren. Zuweilen wirkt eine Darstellung dort wie ein exotischer Tierpark, vielleicht veranlasst durch den Einfluss der römischen Arena. So sehen wir in einem Kammergrab in Syrien exotische und Fabeltiere, wenn auch andere als auf dem Nilmosaik[16]). Sie sind mit derselben Freude am Aussergewöhnlichen dargestellt wie die auf dem Nilmosaik, wo die Jagddarstellung für den Künstler doch auch nur ein Mittel ist für die

[15]) Pfuhl: Malerei und Zeichnung der Griechen. 2. Bd. S. 858/60, Abb. 691/2/3 u. 3. Bd. Abb. 696.

[16]) Peters und Thiersch: «Painted tombs in the necropolis of Marissa», London 1905, und Pfuhl: II. Bd., S. 860.

wunderliche Entfaltung seiner wirklichen und vermeintlichen zoologischen Kenntnisse. Weitere Jagddarstellungen finden sich auf dem Podium des Amphitheaters in Pompeji mit einer Löwin, einem Stier, Tiger, Hirsch und Affen[17]). Ein Mosaik, das in Karthago gefunden worden ist[18]) zeigt auch eine Jagd, das Lieblingsthema der afrikanischen Mosaiken, und zwar ist es eine Pantherjagd mit berittenen Jägern; dazu gehört ein Mosaik mit der Darstellung eines Banketts und ein anderes mit den Monaten und Jahreszeiten[19]). Ein Bild in einem Atrium der Villa der Laberier in Udna bringt eine Löwenjagd mit drei Jagdherren in der Tracht eines Meleager und mit begleitenden Sklaven. Hier sind aber auch noch andere Menschen, die nichts mit der Jagd zu tun haben, dargestellt[20]). Auf Mosaiken aus Tunis aus d'El-Djem sehen wir wieder mit Speeren und Pfeilen bewaffnete, berittene Jäger, die mit Peitschen ihre Pferde auf Antilopen, Leoparden, Bären und Wild antreiben[21]). Auf einer Landschaft in einem Grabe an der Via Latina finden sich Gebirge, Felspartien, Bäume und Tiere, die die Landschaft beleben, und zwar sind auch hier die Umrisse der Landschaft der Bildform angepasst wie in Palestrina, da es sich auch hier um einen Apsisschluss handelt[22]). Besonders in Aegypten und auf ägyptisierenden Bildern und Mosaiken kehren die Tiere und die Jagddarstellungen immer wieder. Das Tier hatte in Aegypten vielfach eine symbolische Bedeutung, und die Jagd auf das Tier wurde daher über die blosse Betätigung der Jagd herausgehoben zu einer bedeutsamen Handlung. Deswegen wurde sie so häufig dargestellt und in den Vordergrund des Interesses gerückt. — Die Tierdarstellungen in Pompeji sind alle eng miteinander verwandt und zum Teil wohl von derselben Hand oder wenigstens derselben Schule geschaffen. Die pompejanischen Künstler aber waren nicht selber die Schöpfer jener Motive; denn diese sind wohl alle Nachwirkungen eines Kreises von Schöpfungen, die aus dem hellenistischen Aegypten kamen und ihren Einfluss auf die ganze antike Welt verbreitet hatten. Wie eine Art Repertorium für Darstellung wilder Tiere sammelten sich die verschiedenen Motive, deren sich dann die Künstler immer wieder, zum Teil variiert, bedienten. Daher erklärt sich auch der immer wiederkehrende ähnliche Grundsatz der Anordnung, nämlich über den ganzen Bildraum von oben bis unten mehr oder weniger lose zu Gruppen geschlossene Szenen in Schichten von verschiedener Höhe zu verteilen. Auch die Auswahl der Tiere ist immer wieder ähnlich; es kehrt der Löwe wieder, der Eber, der Panther, der Stier und der Panther, der Kentaur und

[17]) Cagnat et Chapot: « Manuel d'Archéologie Romaine », II, 130.

[18]) Arch. Anz. 1899, S. 66.

[19]) Schulten: Nordafrika, Arch. Anz. 1899, S. 67.

[20]) Petersen: Franz. Afrika im Arch. Anz. 1903, S. 13/16; Bardomuseum 105.

[21]) Helbig: 1520, u. S. Reinach: Répertoire des Peintures Grecques et Romaines, Paris 1922.

[22]) Pfuhl: Abb. 726 und Reinach, S. 390.

der Löwe, Jäger und Vögel, Jäger und Wild. Und ebenso entspringen die landschaftlichen Motive immer wieder den gleichen Vorbildern: felsiges, zerklüftetes Gelände, von Bäumen überragt, von Wasserläufen umflossen, kleine, aus dem Wasser emporragende Inselchen mit hervorspriessenden Gräsern. Dies alles erinnert auffallend an den oberen Teil des Mosaiks von Palestrina. Als Beispiele führe ich an: die Mosaiken aus der Casa del Centenario, aus der Casa del Pantera, aus der Casa delle Quadrighe (Not. d. Scavi, 1901, Fig. 15) und den Viaggio pittorico der Villa Hadriani, Mosaiken, die auch Emanuel Löwy in einem Aufsatz in der «Zeitschrift für bildende Kunst»[23]) erwähnt. Die Pompejaner hatten von den Aegyptern, besonders von Alexandria, die Neigung für Jagddarstellungen übernommen und fanden Gefallen an den wilden Tieren, an der Kraft eines Löwen, an den Grimassen und wunderlichen Stellungen eines Affen, an den Windungen einer Schlange und sogar auch an den Verunstaltungen, die durch die Verschmelzung verschiedenartiger Tiere zu einem oder durch die bildliche Vereinigung von Menschen- und Tierformen entstanden[24]). Allerdings gehen die Raubtierszenen wohl mehr auf einen asiatischen Kunstkreis zurück, auf Assyrien, Persien, die Euphratländer oder das Seleukidenreich; wird ja auch dorthin die Heimat der παράδεισοι, der ältesten legendenhaften Tierparke der Welt, verlegt. Auf einer Wandmalerei in Pompeji in der Casa della Caccia grande ist wieder eine grosse Jagd auf wilde Tiere dargestellt, bei der Jäger mit ihren Lanzen zwischen den Bäumen auf die Tiere losgehen; das Ganze klingt an das Mosaik von Palestrina an und ist im Stil etwas unbeholfen, ähnlich wie die Darstellung im Hause der Livia[25]). Das oben erwähnte Mosaik aus d'El-Djem mit der Löwenjagd zeigt denselben hohen Augenpunkt und sehr hohen Horizont wie das Mosaik aus Palestrina, was sich wieder durch die Lage auf dem Fussboden erklärt. Es stammt wahrscheinlich aus dem Ende des zweiten bis Anfang des dritten Jahrhunderts n. Chr., also aus späterer Zeit als das Nilmosaik. Daraus sieht man, wie lange sich diese aus Alexandria eingeführten, immer weiter überlieferten Motive in Italien und Afrika erhalten haben. Ein Mosaik in einer Villa aus Hippo Regius, aus einer Exedra, zeigt ein Kesseltreiben auf Tiger, Löwen, Strausse, Antilopen und Wildesel[26]). Ein sehr ähnliches Mosaik wie das Kentaurenmosaik von Berlin wurde im Hafen von Algier in einem Garten gefunden und stellt auch eine Kampfszene zwischen einem Kentauren und einem Tiger dar; nur ist hier nicht so viel Landschaft gegeben wie auf dem Mosaik in Berlin; hier fehlt auch der Löwe, der in Berlin zu sehen ist[27]).

[23]) 22. Jahrg., Leipzig 1911, S. 231, Abb. 1 u. 2.
[24]) Maspero: «Aegyptische Kunstgeschichte», Leipzig 1889, S. 166.
[25]) Wickhoff: «Roman Art.». London 1900, S. 187, Fig. 78.
[26]) G. Schweinfurth in der «Woche» vom 23. Juli 1910, u. Arch. Anz. 1910, S. 276.
[27]) «Bulletin Archéol.», Paris 1924, S. XXXIV, Taf. 1.

In denselben Kreis der Jagdbilder gehört ein Mosaik aus Karthago mit einer Eberjagd, das in drei übereinanderliegenden Zonen drei Episoden der Jagd darstellt[28]).

Wir haben also gesehen, dass die Vorbilder für die Jagd- und Tierdarstellungen auf dem Nilmosaik deutlich nach Aegypten und nach Afrika hinweisen, wo sich die gleichen Motive in grosser Anzahl auf Mosaiken finden. Die Datierung fällt nach den Vergleichen mit den angeführten Malereien und Mosaiken in die Grenzen zwischen 50 v. Chr. bis ins zweite Jahrhundert n. Chr., also wieder in die Zeit bis Hadrian.

2. Darstellung miteinander kämpfender Tiere.

In engem Zusammenhange mit den Jagdschilderungen, also mit dem Kampf zwischen Mensch und Tier, stehen die Szenen, die Kämpfe zwischen Tieren untereinander darstellen. (Abb. 1.) Im Nilmosaik kehren sie häufig wieder. So haben sich vor dem grossen Felsen links oben zwei wilde Tiere mit dem beigeschriebenen Namen θώαντες im Kampf ineinander verbissen. Es scheint unter θώαντες ein Mischling von Wolf und Hyäne gemeint zu sein, also ein in der Wirklichkeit nicht vorkommendes Tier. Auf der rechten Seite, beinahe in gleicher Höhe mit diesen Tieren, gehen zwei Tiger aufeinander los, der eine in der Verkürzung halb von hinten gesehen, der andere mit einem ganz verzeichneten, wahrscheinlich durch Restauration entstellten Kopfe. Weiter unterhalb, ungefähr in der Mitte des Mosaiks, springt ein weisser Esel gegen eine brüllende Löwin an, die sich auf einem Felsen schützend vor ihr Junges gestellt hat; merkwürdig ist hierbei die Gegenüberstellung zweier so ungleicher Gegner, sodass es fast den Anschein hat, als wären sie als dichterischer Einfall nur aus Kompositionsgründen zusammengestellt. Zu diesen Kampfszenen rechnen auch zwei Fischottern mit dem beigeschriebenen Namen ἔνυδρις, die aus dem Wasser aufgetaucht sind und im Maule zwei erbeutete, zappelnde Fische halten. In einer kleinen Gruppe ganz am linken Bildrande, in der nächsten Schicht des Mosaiks, springt ein Ichneumon eine Hornviper an, die in der ägyptischen Wüste häufig vorkommt. Ein Hund steht als unbeteiligter Dritter daneben und wendet den Kopf ab, ist also mit dieser Szene innerlich gar nicht verknüpft, sondern wieder nur zur äusseren Ausschmückung des Mosaiks hinzugefügt worden. Diese letzte Gruppe findet sich ganz ähnlich, nur im umgedrehten Sinne, d. h., die Schlange steht zur Rechten und der Ichneumon zur Linken, auf der Borte des Alexandermosaiks im Neapler Museum. (Abb. 7.) Es scheint sich also um ein sehr beliebtes Motiv gehandelt zu haben, was sich bis in das zweite Jahrhundert n. Chr. erhalten hat. Auch in der zweiten Hälfte des zweiten Jahrhunderts v. Chr. bringt Sosos gern schon derartige Tierdarstellungen. Auf den Fresken der

[28]) Cagnat in « Bull. Archéol. du Comité », Paris 1924, S. 157, Taf. III.

pompejanischen Häuser kehren sie wieder. Ein Fresko zeigt z. B. zwei sich anspringende Pferde, also eine verwandte Szene wie Löwe und Esel, ein anderes einen Kampf zwischen Löwe und Stier[29]). Aehnliche Sujets finden sich in den Grabmalereien in Khnoum-Hotpon und in denen des Phtah-Hotpu in Sakkarah, die schon weiter oben ihrer Komposition wegen zum Vergleich herangezogen worden sind. Ein Mosaik aus den Thermen de Serdjilla in Syrien mit metrischen griechischen Inschriften, datiert von 473 n. Chr., und ein Mosaik aus Utika im Britischen Museum (Helbig: 1591 u. Reinach: S. 304) bringen gleichfalls Tierkämpfe, und zwar das letztere wieder eine Löwin, gegen die ein Pferd anspringt. Heranzuziehen wären hier auch wieder die Löwen- und Kentaurenmosaiken aus Pompeji in Berlin und in Neapel, da sie ja ganz besonders gut die Kampfeslust der wilden Tiere darstellen. Auch auf den Funden in Palestrina selbst, auf den etruskischen Cisten und Spiegeln aus den Gräbern, sieht man Darstellungen miteinander kämpfender Tiere[30]). Interessant ist auch ein Sardonyx des Britischen Museums, auf dem ein Krokodil einen Löwen angreift[31]) und ein Mosaik vom Aventin, nahe bei S. Sabina, das einen Kampf zwischen Elefant und Stier darstellt[32]), sowie eine Zeichnung im Codex Pighianus nach einem verschollenen hellenistischen Relief mit einem Kampf zwischen Löwen und Rind[33]). Nicht nur auf den grossen Prospektbildern sind die Tierdarstellungen sehr häufig, sondern auch auf kleinen Vignetten, die meistens einen Ausschnitt aus einer Felswildnis zeigen und sich darin Fabeln abspielen lassen, zwischen Löwe und Hirsch oder Löwe und anderen Tieren, zwischen Vögeln untereinander, Reihern, Wasservögeln und Pfauen. Ein Pfau erscheint auch auf dem Nilmosaik, auf dem mittleren Felsen.

Die Gruppen mit Kampfszenen zwischen Tieren weisen also auf genau dieselben Spuren wie die Jagdschilderungen hin, nämlich auf die ägyptisch-alexandrinische Beeinflussung in der Landschaftsmalerei und damit auch in der Landschaftsdarstellung auf Mosaiken. Diese Vorliebe für Tierbilder dauerte in der römischen Kunst sehr lange fort und war besonders, wie schon gesagt, der beliebteste Gegenstand der afrikanischen Mosaiken.

---

[29]) Piper: « Das Tier in der Kunst », München 1922, S. 96/97, u. Pfuhl: Abb. 696.

[30]) Fernique: « Étude sur Préneste » in: Bibl. des Écoles franç. d'Athènes et de Rome, 1880. 17. Bd., S. 163.

[31]) Keller: « Münzen und Gemmen », XV, 4.

[32]) Nogara: « I Mosaici antichi », Taf. XX, 1.

[33]) Schreiber : « Reliefbilder », Taf. 78.